Вестник за критика, дебати и културни удоволствия

К

Бр. 11 (23), година I, 29 март 2019 г., 12 стр., 3 лв.

www.kweekly.bg



Атанас Пацев, *Двоен автопортрет*, ок. 1979

Резултати от конкурс за пиеси *Славка Славова*

В средата на октомври м. г. Театър 199 „Валентин Стойчев“ обяви VI издание на анонимния конкурс на името на голямата българска актриса Славка Славова за написване на камерна пиеса (до 4 действащи лица) на съвременна тема.

До определената дата за предаване на текстове постъпиха 18 творби: „Чудовища“, „Четири жени без 4G“, „Въжеиграчи“, „Полетът на къртицата“, „Тоалетът на вечността“, „Монахинята и черното домино с пера“, „Проект Б1512К1“, „35,5 градуса по Целзий“, „Боклук“, „Малки дневни удоволствия“, „Черната чанта“, „Крейзи“, „Епъл в Европа“, „Зайци“, „Буря или Рецепта за щастие“, „Ръкавица“, „Трето пришествие“ и „Кептън, имаме проблем!“.

Журито на конкурса бе в състав: Светла Бенева, Никола Вандов, Мартин Каров, Кети Бинкова, Андрей Филипов и Анна Монова. Към него в това издание на конкурса се присъедини и Татяна Лолова.

По регламент журито отличава не повече от една пиеса, която театърът трябва да постави на своя сцена до 18 месеца след обявяването на резултатите от конкурса. Наградата и тази година е 5000 лв.

Единодушно наградата „Славка Славова” се присъди на пиесата „Боклук”. След отварянето на плика става ясно, че автор на пиесата е актрисата Елена Телбис. Наградата бе обявена на 23 март – рождената дата на Славка Славова.

К

Избрани

Áга

България/Германия/Франция

Режисьор

Милко Лазаров

Разпространява Red Carpet

Том Улф

Кладата на суетата

Преводач от английски

Зорница Христова

Издателство *Лист*

Цена 29 лв.

От пръв поглед

Гордостта *Áга*

„Áга”, 2018, България/Германия/Франция, 96 минути, режисьор Милко Лазаров, продуцент Веселка Кирякова, сценарий: Милко Лазаров, Симеон Венциславов; оператор Калоян Божилов, музика Пенка Кунева, монтаж Веселка Кирякова, в ролите: Михаил Апросимов, Феодосия Иванова, Галина Тихонова, Сергей Егоров, Афанасий Килаев.
Награди: над 30 - от Сараево, Техеран, Чукотка, Сидни, Варна... – за филм, за режисура, за операторско майсторство, на критиката.
От 29 март в кината

На 22 март в кино „Люмиер“ се състоя дългоочакваната премиера на „Áга”. Бе представен от Вера Найденова. Милко Лазаров посвети прожекцията на светлата памет на проф. Владислав Икономов, проф. Асен Баликси и Галина Тихонова. След края на филма аплаузите бяха бурни и дълги.

„Áга” започва с дълъг статичен кадър на женско свирене на хомус в едър план. Ако си спомняте, така беше и в „Отчуждение“ - близо 2-минутен кадър с пеещия на гръцки Христос Стергиоглу.

Нанук (Михаил Апросимов) и Седна (Феодосия Иванова) обитават самотна юрта сред белотата на якутската пустош. Той броди из снега с кучето и шейна с реквизит – я за ловене на риба, я за издълбаване на късове лед... Животът на Нанук и Седна е примитивен и суров – в кожи и сред кожи. Но дълбинно уютен и споделен. Дори да не мярваме огледало, забелязваме плитчиците на Седна – деликатна проява на женственост. Упованието им е, че са заедно. Но тъгуват за дъщеря си Áга, напуснала ги, за да отиде в цивилизацията. Когато Седна я споменава, Нанук й казва: „Попей ми”. Всекидневието им е застрашено от зловещи петна на проказа – и по тялото на Седна, които тя упорито маже, и по белите тела на мъртви животни. Нанук пори снега или лежи върху него, а в небето се стрелват далечни самолети. Седна и Нанук не говорят много, но казват важни неща. Така разбираме, че в миналото са имали елени. И еленът е силен акцент във филма. Както и небето – лазурно или тревожно. Неизменно живописно. След смъртта на Седна Нанук оставя кучето в юртата и мълчаливо се отправя към Áга (Галина Тихонова), към прошката, към нищото. Последният кадър с огромната дупка в диамантената мина и величествената музика на Малер е като свредел.

„Отчуждение“ е безкомпромисен и минималистичен – заснет на лента (16 мм), той не прилича нито на телевизионен филм, нито на български. „Áга” е също безкомпромисен, заснет на лента (35 мм) и е направо световен филм - философска притча, която в това озъбено време се занимава с кротки хора с ценности на края на света. Внушителни крупни планове се сменят с изумителни панорами, ритъмът е медитативен, какъвто беше и в „Отчуждение”, но този филм е по-комуникативен и буквално те всмуква. Разбира се, за уникалната му атмосфера допринасят и естественото поведение на изпълнителите, и деликатната, но въздействаща музика на Пенка Кунева. Ослепително красив, нежен и тревожен, „Áга” е бистро, кристално, универсално кино. А заснемането му в Якутия върху замръзналата река Лена на -30 градуса е подвиг. Щастлив човек е Милко Лазаров – мечтаеше да заснеме филм за ескимоси и успя да създаде вълшебство със северни хора. Сега вече няма как хората от българското кино да се оплакват, че не могат това или онова заради обстоятелствата. Естествено, „Áга” препраща към класическия „Нанук от Севера“ (1921) на Робърт Флаерти, но в друга стилистика и с нова, трагична тоналност.

След като закри състезателната програма на Берлинале 2018 (извън конкурса), откри миналогодишния София филм фест, обиколи света и получи десетки награди, вторият филм на Милко Лазаров вече е пред българските зрители. Той така вдига летвата на киното ни, че трябва да се гледа от всички. „Áга” е повод за гордост. Без преувеличение.

Геновева Димитрова

Ходене по буквите

Силвия Плат. „Кухнята на госпожа Черешова“. Превод Стефан Русинов. Илюстрации Капка Кънева. Редактор на стиховете Петя Кокудева. Поредица „Детски шедьоври от велики писатели“. София: Лист, 2019. Цена 12,98 лв.

Книгата съдържа три творби на носителката на „Пулицър“ посмъртно Силвия Плат: **„Костюм за все едно“** и **„Книгата на леглата“** са посветени на децата ѝ Фрида и Никълъс, родени от болезнения брак с британския поет-лауреат Тед Хюз. **„Кухнята на госпожа Черешова“** е журнално публикувана през 1958 г. и едва през 2001 г. е отпечатана в книга. И трите произведения са прекрасни – до момента, в който на с. 53 четем: „Миризма на печени ризи се надигаше от фурната“ (електрическите уреди в кухнята на Мирта Черешова са решили за разнообразие да разменят предназначението си – и фурната е почнала да глади...). На 11 февруари 1963 г. 30-годишната Силвия Плат слага главата си във фурната и пуска газта. Депресията на една от най-трагичните авторки на XX в. най-после си взема своето. (Най-големите писателки на XX век обичайно свършват така: през 1941 г. се самоубива Цветаева; Вирджиния Улф, също през 1941 г., напълва джобовете си с камъни.) Така че, появата на фурната в приказката на Силвия Плат е бая зловеща за възрастния читател. Децата обаче ще се забавляват – те не подозират нито за самоубийството на Плат, нито за самоубийството на сина ѝ Никълъс, нито за самоубийството на жената, заради която баща им Тед Хюз напуска съпругата си Силвия. В тази книжка смърт няма. Когато Плат си отива, всъщност викайки за помощ, децата са на 2 години и на 7 месеца.

За мен забележителната история е „Костюм за все едно“; тя може да ни разкаже много за психиката на Силвия Плат: В семейството със седем братя се получава костюм с горчичножълт цвят. Пръв го отхвърля бащата, но чичото мярка е. Как така банкер ще ходи с такъв цвят. Майката го прибира. Синовете, един след друг, също го отхвърлят – колкото и да им харесва този костюм, не смятат, че ще е подходящ за техните занимания; обществото няма да ги приеме. И на финала най-малкият син получава костюма, за който винаги е мечтал, макар и сума ти пъти преправен. Нещо повече, върши облечен с него всичко, за което другите са го смятали за непохватен. Костюмът, това като непречена фамилия. Прекрасен, пухест, мъхест, чистичък, горчичножълт костюм за няма значение какъв повод случай. След толкова чакане, след толкова срамни поправки... Прочее, Фрида, дъщерята на Силвия Плат и Тед Хюз, в момента е на 58 г. – и има седем книги за деца.

Николай Искъров.

Николай Искъров. „Скитникът на моята душа“. Стихотворения. Събрано. Художник Невена Ангелова. Бургас: Знаци, 2019.

В стихотворенията чуваме доблестното мъжко "ние", което стои на праха на носталгия и промяната, познава да усеща тяхната противоречивост, дори невъзможност. Затова Искъров се връща в образността на мъжкото време на предвкусване на света. Изобилните и уютни природни красоти отекват сълзата на лирическия аз със света. Разговорните интонации вървят още живота в стихотворенията на Искъров, надделели над условностите на Прехода. Пишат по Искъров строки чудовищно рязко. Не и пътя на поезията му.

М.Б.

Мрежа/паяжина

Правдиво и балансирано | Google

През 1949 Федералната комисия по комуникациите в САЩ започва да прилага т.нар. "Доктрина за справедливост", според която притежателите на лиценз за медийно излъчване са длъжни да представят важните събития "правдиво и балансирано", т.е. без да клонят към една или друга политическа сила.

През 1987 Рейгън налага вето на доктрината - тя не се вписва в новия (либерален) дневен ред. И докато после се правят някакви опити за възраждането ѝ, започват да изникват и нови медии, още по-трудни за регулиране, още по-лесни за манипулиране, още по-масови – медиите в web.

Миналата седмица припомних WelFargo и Gambridge Analitica скандала и как Facebook работи за републиканците в САЩ. В духа на тази старомодна доктрина ми се ще сега да припомня и начина, по който Google работи за демократите.

Със специалното изследване на феномена Google се занимава д-р Робърт Епщайн, психолог бихейвиорист и експерт по търсачките от Американския институт за поведенчески изследвания и технологии (American Institute for Behavioral Research and Technology - AIBRT). В едно свое проучване от 2016 г. той доказва, че голям процент от гласовете за Хилари Клинтън на президентските избори са дошли от нерешителния електорат, който е привлечен от океана от ресурси, индексирани в Google, и се е задоволил с това, което Google им е предложил като резултат от търсенето.

Епщайн нарича това Ефект на манипулативните търсачки (Search Engine Manipulation Effect - SEME). Хората дори не подозират, че са манипулирани, а това е последното, което биха искали преди избори. Изпълнителните директори на Google, разбира се, отричат. Отричат и демократите. И как иначе!

Наскоро станаха известни резултатите и от едно по-ново изследване на Епщайн за три ключови надпревари за Конгреса в Южна Калифорния на изборите през 2018. Тези резултати са само приблизителни заради допускането на Епщайн, че гласуващите са извършвали едно търсене средно, докато в действителност, свързаните с изборите търсения в Google са били четири-пет дневно, което значи и многократно по-голям процент за демократите.

Епщайн е пренебрегвал и класифицирането на източниците в Google по нивото им на пристрастност. Така, както откровено консервативни източници като „Breitbart News“ са класифицирани за силно пристрастни, така привидно центристките като „New York Times“ са всъщност силно либерални, без да са в класацията. Дори Wikipedia, която минава за аполитична, се оказва окупирана от неолиберални редактори и това се отразява на съдържанието ѝ в ключови статии в нея, без някой да го отчита.

От своя страна, самият Епщайн дори не е републиканец и публично е подкрепял Хилъри Клинтън през 2016 г. и демократите и либералите го клеймят като привърженик на конспиративните теории и ренегат заради колаборацията с Брайтбарт.

Дори и с тези допускания обаче, изчисленията на Епщайн показват значителното влияние на Google и по-точно на SEME върху изборния резултат. Може би заради малкия и лесно преодолим марж, с който напоследък се печелят избори в САЩ.

Каквото и да се твърди за релевантността на Google, официалната реакция е винаги една и съща: "доставянето на релевантни отговори е крайъгълен камък на подхода" и „ако компанията промени своя курс в това отношение, това би подкопало доверието в нея“.

Всъщност има поне 3 сценария, по които това подкопаване да се случи.

Сценарий "Western Union": 19-ият президент на САЩ, Ръдърфорд Хейс, бе възкачен на престола през 1877 от комуникационния монопол Western Union и тази технологично гарантирана победа осигури после на Western Union съответната протекция.

Сценарий „Мариус Милнър“: нелоялен служител върти зад гърба на Google схеми със свой приятел, който пък участва в кампанията на някой политик. Ако помните, преди време Милнър (уж) беше този, който изложи Google пред 30 държави, злоупотребявайки с Google Street View колите, без (уж) Google да знае за това.

И третият сценарий, най-финият – алгоритмичният. В този сценарий никой, освен алгоритъмът, не е виновен, ако даден кандидат излиза все напред в търсачката и непрекъснато ни боде очите.

Просто Google са наистина много добри в това, което правят. Най-добрите!

Райна Маркова

Б.а. *Честно и балансирано* е иконичното лого на Fox News, което те захвърлиха през 2017 като вече ненужно.

Master of Art за четвърти път

Master of Art или единственият в Източна Европа международен фестивал на документалните филми за изкуство ще се проведе за четвърти път от 4 до 25 април в София, Пловдив и Варна. Целта му е да показва документални филми, които представят талантите и творческия процес в следните категории: Архитектура и Дизайн, Изкуството и деца, Съвременно изкуство, Кулинарно изкуство, Изобразително изкуство и фотография, Литература, Музика и танц, Театър и кино. В международния конкурс участват 61 заглавия. Сред тях са: **„Кевин Рош – тихият архитект“**, **„Мис ван дер Рое – павилион Барселона в 2 действия“**, **„Франк Гери – да строиш правосъдие“**, **„Роберто Капучи – забранена мода“**, **„Изкушението Павел Койчев“**, **„Надар – първият фотограф“**, **„Рафаело – властелинът на изкуствата“**, **„Да събуваш Мураками“**, **„Чувство за непоносимост“**, **„Чудото на малкия принц“**, **„Астор Пиацола – годините на акулата“**, **„Ленард Бърнстейн – разделения гений“**, **„Американско огледало – внушения за безсмъртието“**, **„Да откраднеш Роден“**, **„Спасяването на Банкси“**, **„Азбуката на Грийнауей“**, **„В търсене на Ингмар Бергман“**, **„Очите на Орсън Уелс“**, **„Франко Дзефирели – режисьор на живота“**. В чест на 30-годишнината от падането на Берлинската стена е въведена рубриката „Кино и власт“. В нея са включени 8 филма. Сред тях са **„Ансамбъл „Александров“ – изкуство и порядки“**, **„Белите стени не казват нищо“**, **„Последното приключение на кактусчето“**, **„Дворците на народа“**.

Шест заглавия ще се състезават за наградата за български филм. Членове на международното жури са Найо Тицин, Пол Смачни, Катарина Йешке, Джон Бриджът, Божидар Манов. Гилдия „Критика“ към Съюза на българските филмови дейци ще връчи за първи път своя награда.

Първият филм на фестивала ще е **„Рокендрол“** на Борислав Колев, а официалното откриване ще е с **„Густав Климт и Егон Шиле: Ерос и Психея“** на Микеле Мали.

Софийските прожекции на Master of Art ще са в „Люмиер“, Културен център G8, кино „Одеон“, Дом на киното, Euro cinema, Cine Grand Park Center, Френски институт, галерия „Структура“.

Тазгодишният слоган е „Изкуството отива на кино“.

Фестивалът се организира от продуцентска компания „Спотмайт“ – Найо Тицин и Фондация "Master of Art" в партньорство с НДК и с финансовата подкрепа на Програма "Култура" на Столична община, Фондация "Америка за България", ИА Национален филмов център.

К

Дебютната авторска книга *Beyond the Fence* на българската художничка **Мария Гюлеметова** (1977, София) е в краткия списък за медала за детска илюстрация *Кейт Грийнауей 2019*. През 2018 г. книгата бе включена в дългия списък за наградата *Klaus Flugge*.

През 2001 г. Мария Гюлеметова завършва Националната художествена академия, специалност „Текстил“. Има магистърска степен по „Илюстрация за детски книги“ от Cambridge School of Art.

Beyond the Fence, книга за приятелството, е издадена от независимото издателство *Child's Play*.

К



Свирят Минчо Минчев и Николай Минчев със *Софийски солисти*, диригент Пламен Джуров. Снимки Цветомир Цветанов

Крешендо декрешендо

Камерни проекции

Мартенски музикални дни – II

Опитвам се да подредя няколко камерни концерти от началото на неизчерпаемия в предложенията си музикален форум. Тук не са онова „попътни впечатления“; замислих са в контекста на фестивалната традиция и практика да се формират определени артистични кръгове, на идеята да се конструира програма, която, независимо че демонстрира мислене за различни слоеве на класически настроената публика, уважава изискан вкус и високо артистично равнище в жанровото и стилово съвместяване.

В поречието на модификациите на тембъра бе Вечерта на **саксофонния квартет „Сигнум“** заедно с пианиста **Лукас Геноушас**. Това е ансамбъл, създаден за радост на меломаните, които съществено се възпитават, удивяват и възхищават от възможностите, от тембровите амбиции на инструментите, „демонстрирани“ незабравимо от щедрите в своя ресурс **Блаж Кемперле (сопран-), Хайрапет Аракелян (алт-), Алан Лужар (тенор-) и Гуерино Белароса (баритон саксофон)**. Показаха страхотен аранжимент на Андреас Таркман на „Картини от една изложба“ (Мусоргски), транскрипция, в която се демонстрира не само дълбоко знание за възможностите им, но също и умението да се трансформира през неочакваната, изключително интересна инструментална визия и гамата с тембрите семантичната специфика на музиката. Още не са се „намерили“ с Геноушас като равностоен създател на клавирни цветове, които се проочетат в „Шехеразада“, една пиеса, която поначало разчита предимно на тембровото „представяне“ като основен аргумент на драматургията и звучи доста по-добре дори в шеметното колориране на саксофонистите.

Ансамбълът на Йерусалимския фестивал на камерната музика начело с Елена Башкирова бе очакван с голям интерес. Може би точно поради удовлетворение дойде от прочита им на Бетовеновото трио за пиано, виолончело и кларинет с **Елена Башкирова, Пабло Феранде и Паскал Моразес**, които привлякоха вниманието с една изискана култура в контрастно експониране, в международните преходи, в лиризма на фразиране, във вниманието изтъкване на симетриите и асиметриите в структурата, в дисциплината на тоновия изказ. Това са музиканти, които отстояват йерархиите във формата и принципите на взаимоотношенията между ансамбъл и индивидуалност. Възхитително прихово единомислие - между пиано и кларинет, между пиано и виолончело с лекота и естественост в музикалното развитие. Различният Шуманов прочит в Клавирния квартет не се пречупи във вълнуване за цигуларя **Михаел Баренбойм**, който нямаше добра вечер, за да повлече с въвлечение виолиста **Жерар Косе** и Пабло Феранде. Дори изключително стабилната и много интересна в звуковите си идеи Башкирова не можа да пренесе, да удържи прочита на ансамбъла на нивото, което очаквахме. Не се получи и „сугестивността“ за Барток „Контрасти“, където Баренбойм и Моразес имаха много различни гледни точки за тембровите аналогии, за импровизационния характер и за фолклорно-танцовата риторика в пиесата. Моразес бе автентичен в колорирането и в трансмисията на ритъма, но, естествено, това не бе достатъчно за по-цялостна картина на композицията.

За сметка на това музикантите от **Камерния ансамбъл „Софийски солисти“** под палката на **Пламен Джуров** не бяха подценили сложността на програмата в своя концерт, който бе блестяща демонстрация на различни образни смисли в разнообразни стилове и изразни средства. Бих могла да назова концерта им „Шедьоври и радости“. В този смисъл, много сполучлив бе изборът на **Минчо Минчев и Николай Минчев** да свирят Двойния концерт на Бах, а след това и свежо непознатата в България Фантазия концертанте по тема от Корели на английския композитор Майкъл Типет. И двамата цигулари са вписали имената си в интересни прочити на Баховия концерт с разнообразни подходи към стила като постоянното метаморфозиране на звука, с тембровото овеществяване на контрапунктичните линии. И сега съвместният им прочит даря допълнителна лирическа проекция на концерта и своеобразен тембров контрапункт, подети от ансамбъла - щастлив миг, в който интерпретаторите и творбата разкриват нова идентичност, нова истина, която прозвучава в съзнанието и го разкрива с възможността за размисъл върху същностното.

Съвсем различен подход и звук чухме във Фантазията на Типет, създадена като палимпсест върху текста на Корели – ефектно съчетание между възвишеност инструменталността и събрана, блестящата ансамблова фактура. Тук двамата солисти бяха „в режим на многозвучие“, артикулиран във възвишаващата надпревара с блестящи звукови прозрения. И с това не се изчерпва находките в концерта на „Солистите“, защото това бе акцентирано още повече при Концерта за акордеон, китара и струнен оркестър на Пиацола с фантастичните солисти **Красимир Щерев и Георги Василев**, които разказаха музиката в широкия диапазон от промълвена до ясно артикулирана горест, обогатявайки традиционния Пиацола-дискурс на „обратното“ ритмично акцентиране, на копнежа и протяжността в гроздата полифония. Добавиха чувствеността и звуково потвърдиха, че танцото е тъжна мисъл, която се танцува... Направиха го заедно с диригента-съмишленик и ансамбъла в хипнотизираща, съвместна напрегнатост.

А срещата на **Струнния квартет „Шуман“** с цигуларя **Светлин Русев** и пианиста **Тео Фушенре** донесе на фестивалната публика запознанство със забележителна, много рядко изпълнявана творба – Концерт за цигулка, пиано и струнен квартет на Ернест Шосон. Изтънченият почерк на композитора тук се е разгърнал в различни посоки, давайки възможност на талантливия прочит да напасти богатствата в изразността си, като използва щедрия ресурс на своята композиторска техника, формирал стил, в който влиянието на романтическия функционален модел на Цезар Франк е осезаемо, но е повече дошло във фразирането. И с пручно, органично събрано с основно квартетно такто соловите партии, които инициират характера и движението на музиката, но също така „пробиват“ квартетната фактура с цвета на своите гласове и с провокативни идеи по отношение на съвместното фразиране и общия инструментален подем. Светлин Русев бе безапелационен в артистичната си изява - не само с пристрастие, но и с много вдъхновение и с едно категорично внушение на движеща фигура в богатия на идеи прочит. Още една невероятна пиеса ни поднесоха музикантите от „Шуман“- квартет – последната композиция на Леош Яначек – Втория струнен квартет „Интимни писма“, потресаващ, оголен, драматичен любовен разказ, в който главната роля играе тембърът на виолата, отъждествен с любимата на композитора Камила Щьосслова. Бе истинско откритие за програмата на фестивала, изпълнено с вдъхновение, насищено с невероятни по своята сила образи, интерпретирани от квартет „Шуман“.

Екатерина Дочева

Един балкон без никаква врата

Италианското издателство „Тунуе“ публикува Втората *книга без думи* на Калина Мухова – *Il balcone* („Балконът“), вдъхновена от прочутото стихотворение на Атанас Далчев. Италианското издание излиза седем месеца, след като книгата излезе в България с марката на издателство „Точица“. В *Il balcone* стихотворението на големия български поет е представено в превода на Алесандра Бертучели.

Българското издание беше публикувано с финансовата подкрепа на Министерството на културата и със съпричастието на семейство Далчеви.

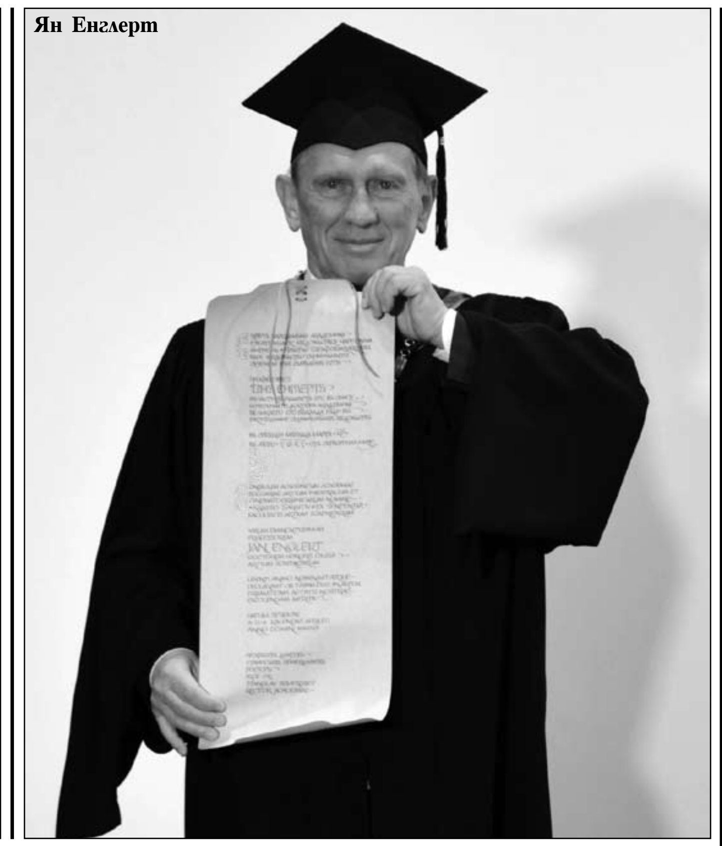
Миналата година младата художничка беше избрана заради илюстрациите си за „Балконът“ сред 3000 художници от цял свят за участие в илюстраторската изложба на Международния панаир на детската книга в Болоня. Дебютната ѝ книга, „София от океана“ (текст Марко Нучи), издадена от „Тунуе“, беше отличена с престижната награда „Бартоли“ на фестивала ARF.

Италианската преса нарича книгата „перла от безднама“, определя Калина като една от най-интересните (несантиментални) млади художнички на комикси и напомня на читателите да не я пропускат на популярния фестивал „Comicon“ в Неапол.

К



Стефан Мавродиев в сцена от *Аз, Фойербах*. Снимка Гергана Дамянова



Ян Енглерт

Реплика от ложата

Мавро!

„Аз, Фойербах“ от Танкред Дорст, превод Мила Паспаланова, режисура Владимир Люцканов, сценография Венелин Шурелов, музика Петър Дундаков. В ролите: Стефан Мавродиев, Живка Ганчева, Ахмед Юмер. Младежки театър „Николай Бинев“, премиера на 14 март 2019 г.

Кой е Фойербах? Нито един от двамата популярни: не е философът, не е и художникът. Този Фойербах е актьор от старата школа, попрестарял, на това отгоре от седем години не стъпвал на сцена. Поканен е от режисьора Летау за евентуално разпределение, поради което наново е разработил пета сцена от четвърто действие на Гьотевата „Торквато Тасо“ – монолог на поета. Режисьорът обаче вече/още го няма. Посреща го негов млад асистент.

Това е изходната ситуация в текста на Танкред Дорст (1925-2017): автор на 37 пиеси (писани между 1960 и 2017 г.), а освен това драматург за куклен театър, киносценарист, режисьор. „Аз, Фойербах“ е поставена за първи път през 1987 г. в Хамбург от самия Дорст, който режисира и други две постановки (Ротердам - 1989 и Бохум - 2004). Има още две в Германия: Кьолн (2011) и Мюнхен (2012), както и в Париж (1989), Вилнюс (2004), Сантяго (2009), Лондон и Монреал (2014), Москва (2015), Стари Оскол (2016). В Русия Валерий Фокин прави през 1998 г. филм по пиесата. Сравнително рядко поставян текст, и то по очевидна причина. Не може да бъде осъществен със случаен актьор.

В пространните си монолози пред индиферентния асистент Фойербах разгръща човешката участ изобщо: пътя на човека през този живот. „Безкрайната драма на величието и нищожеството на човека“. С възходите и паденията, провалите и победите, с илюзиите и разочарованията, с лудостите, но освен това със силните спомени, с актуалната сила на съществуването и най-вече с жаждата за живот, съдържаща стремежа да си нужен и да оставиш видима следа.

Но той го прави не изобщо, а през съдбата на актьора. Чиято жизнена стихия е сцената, заставането срещу дъха на публиката, във великата тишина, когато времето спира. Което може да стане и на най-незначително представление. На своя връх той сбъдва Фаустовия блян не в условно, а в изявително наклонение. Тогава в залата, сред зрителите седи самият Бог, живият Бог – така настоява Фойербах и всеки истински актьор би го потвърдил. Рискуващият с тази роля трябва да е наистина голям: да е имал своите много високи върхове. И да ги има досега.

„Тази пиеса – забелязва режисьорът Владимир Люцканов – сякаш е писана за Стефан Мавродиев. В нея той откри много негови си моменти. Това е текст за него“. Мавро доказва твърдението му на сцената – с всяка дума и всеки свой жест. Той е монументален и гротесков, студено-дидактичен и развълнуван (с „вълнението, което ни дава сили да вървим през този свят“), горд и уязвен, колеблив и вдъхновен.

Мавродиев събира в едно ядро цялото си можене и мощ, опита си, личните си горчилки и възторзи, мисълта и усета си за света. За да поведе битка за мечтата при ясно съзнание за краткостта, временността на нещата. Да заговори за сивотата и вълшебството. За свободата: илюзорната и действителната. За достойнството: накърнявано и съхранявано. За рехавостта и интензивността на съществуването. За заблудата, но и за истината. Той във всеки случай е тук толкова истински, че внушава отиване оттатък играта. Или действително отива отвъд нея. В интервю за БНР от 14 март, запитан кой е Фойербах, Мавро отговаря: „Може да се каже, че съм аз“. И заговаря за „харакири пред всички“.

Всичко, конституиращо рамката на спектакъла: режисурата, сценографията, музиката, дисциплинирано и успешно следва една задача – да подпомага Стефан Мавродиев. (Неслучайно екипът посвещава постановката на неговата 75-та годишнина, макар –типичен за него каламбур – той от месеци да е с година по-голям.) Това прави и Живка Ганчева с чисто, отчетливо изградената си малка роля, имаща обаче съществена задача: да отключи страховете на Фойербах. Ако Ахмед Юмер би могъл да бъде поне в някаква степен пластичен, разнообразен, автентичен, би спестил порция усилия на Мавродиев.

Той обаче благодарно се ползва от подкрепите и с невъзмутимост минава през пречките – грижовен към зрителя и безмилостен към себе си. На финала Мавро – изтощен, раздал се до предел – е плътна персонификация на човешкото и актьорското достойнство. На човешкото и актьорското величие – в хоризонта на привидния крах. „Това е моето пространство, тук дишам“, казва той за театралната сцена в споменатото интервю, самоопределяйки се като актьор по природа. С „Аз, Фойербах“ Стефан Мавродиев демонстрира изключителната мощ на това свое „дишане“ – по несъмнен начин.

Георги Каприев

Ян Енглерт в София

На 23 март в кино „Одеон“ проф. Ян Енглерт получи почетното звание Doctor honoris causa от Академичния съвет на НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“. Деканът на факултет „Сценични изкуства“ проф. Пламен Марков представи знаменития актьор, изиграл десетки роли в театъра и киното, включително и тази на отец Ередия във филма „Осъдени души“ на Вълo Радев по романа на Димитър Димов. Ректорът на НАТФИЗ проф. д-р Станислав Семерджиев му връчи почетното звание.

Ян Енглерт започна словото си на български език. „Ваше превъзходителство, господа професори, студенти, уважаеми гости! Изминаха 45 години от събитията, които свързаха професионалния ми живот с българската култура. Това стана благодарение на актьорската ми професия, която упражнявам вече почти 60 години. Отец Ередия влезе в живота ми и като отец Ередия стоя тук пред вас, поемайки риска да изнеса лекция. Заставам пред вас и като дългогодишен педагог, академичен учител и ректор на варшавската Театрална академия от 12 години. Нека това ми послужи за оправдание: изправям се пред вас с надеждата, че това, което ще кажа, няма да бъде банално бълнуване. И, за да не компрометирам лингвистичните си възможности, все пак ще премина на полски...

Магистърската диплома не е гаранция за творчество, а днес дори се превръща в тежест. Пътят към кариерата не е толкова каменист и изглежда по-кратък, макар в очите на начинаещия нещата вероятно изглеждат другояче. Но ние изгубихме критериите – не само естетическите, а и моралните... Всички убеждаваме младите да се бунтуват, но срещу какво трябва да бъде насочен техният бунт? Някога художествените училища бяха изградени върху отношенията майстор-калфа. Този модел отива в забвение, не само поради публичното обявяване на дефицит на майстори, а, парадоксално, поради изсипалото се множество такива. И отново трябва да търсим ред в тези взаимоотношения, да възстановим техния смисъл.

Майсторът не е длъжност - майсторът означава авторитет. Не научната титла доктор или доктор на науките изгражда майстора. Със сигурност не пречи, но и не е достатъчна за изграждане на това фундаментално отношение ученик-учител...

По мое време майсторите бяха на върха на стълбата, която исках да изкача. Нямате представа – обръщам се към младежите – какъв кеф беше да се катериш по тази стълба. Вече виждах стъпалата на майстора, коленете, гениталиите, черния дроб, гърдите, а когато вече можех да го погледна право в очите, знаех, че е време да сменя стълбата, за да търся следващия майстор. Днес катурвам стълбата заедно с майстора, особено когато неговият майсторлък е под съмнение. Та нали майсторът е и авторитет, а ние успяхме да унищожим и авторитетите, разчиствайки място за собствените амбиции и ползи...

В една правилна система от хиляда занаятчии се ражда един артист, а у нас от хиляда артисти се ражда един занаятчия... И така, какво представлява артистът? За себе си измислих или откраднах от някого от майсторите (предпочитам първия вариант, макар че на моята възраст забравяме какво сме заели): артистът е някой, който създава реалност. Не нахълтва в заварената, а я разширява или създава нова.

Талантът не може да се научи. Талантът може да бъде събуден, да бъде снабден с ключове и шперцове за отваряне на врати, за чието съществуване той дори не е подозирал. Врати към нови творчески пространства – такова трябва да бъде предназначението на художественото училище. Майсторът трябва да споделя с ученика всичко, което е взел от своите майстори и е обогатил с опита си; и това споделяне трябва да бъде безкористно, без да натрапва личността си, като позволява на ученика да се бунтува...

Мой ментор беше дядо ми. Той изключваше радиото, когато пееше Армстронг. „Това е пиян, прегракнал негър, а не певец“– гласеше присъдата му. А на мен Армстронг ми харесваше. Затова всеки път, когато изричам някакви категорични оценки, предупредителната лампичка светва: Внимание! Армстронг! Днес тя отново свети.

Затова срамежливо окуражавам студентите – бунтувайте се, но и търсете моралните граници на този бунт и най-вече използвайте фантазията си, вашата, ненатрапената, не поднесената наготово от виртуалния свят, а онази – всъщност само двуизмерна.

Фантазията – майката на художественото творчество!“

(Със съкращения)

К

Днешните младежи - по-солидарни след прехода

На 12 март в БТА бяха представени резултатите от изследването **„Българската младеж 2018/2019“**, осъществено от експертите на „Галъп Интернешънъл“ и Института по социология „Иван Хаджийски“ с подкрепата на фондация „Фридрих Еберт“. Изследването, което е национално представително за България, обхваща младежи и девойки на възраст от 15 г. до 29 г. и е проведено през 2018 г. Едновременно с него, по същия въпросник (с раздели: стилове на живот, ценностни нагласи, мобилност, политика и др.) са извършени изследвания и в няколко държави в Югоизточна Европа, като обявяването на техните резултати и съпоставката им с българските тепърва предстои.

Ръководителят на проекта социологът **проф. Петър-Емил Митев** от Института по социология „Иван Хаджийски“ разказа как при първото изследване на българската младеж – през 1968 г., основният проблем бил миграцията от селото към града. Тогава мотивите на младежите били на първо място – избор на брачен партньор, на второ – приятели, на трето – младежки начин на живот, а едва на четвърто – по-добро заплащане. От средата на 90-те години при младежките изследвания като индикатор започва да се използва отношението към девет основни европейски ценности.

Резултатите показват, че по време на прехода в челната тройка са пазарна икономика и демокрация. А данните от представяното изследване сочат, че пазарната икономика, заедно с конкурентността, са на последно място, демокрацията не е в челната тройка, а на първите две места са свободата и печалбата.

Показателно е, че **солидарността вече не е на дъното**, както в началото на 90-те, а в средата на „класацията”, като това съвпада с по-голямата социалност на новото поколение, изживяло крайния индивидуализъм по време на прехода.

„Преходът е завършил и е осмислен от младите”, подчерта Петър-Емил Митев.

Другите две по-ярки тенденции, които той открои в изследването, бяха: приключилата женска еманципация (в момента равен процент девойки и младежи признават, че биха предпочели да са на ръководна длъжност във фирма) и европейската идентичност. Любопитното е, че независимо, че мнозинството от младежите се чувстват европейци, това не е за сметка на тяхната национална идентичност – европейското и националното не се мислят като две различни неща. От друга страна, по думите на Петър-Емил Митев, никога досега не са били регистрирани толкова патриотични отговори. „39% от българските турци казват, че се гордеят, че са български граждани” – даде пример Петър-Емил Митев.

Политологът **доц. Борис Попиванов** се спря на младежката мобилност – докато през 2002 г. едва 14% от младежите заявяват, че **не биха имигрирали**, то през 2018 г. процентът е 61. Освен това, предвид обстоятелството, че днес всеки има роднини извън България, миграцията се възприема не като мирогледен акт, а като временно решение.

По отношение интереса към политиката, изследването показва, че едва 7% от младите следят политическите събития. Попиванов коментира цифрите като тревожна индикация за проблеми с възпроизводството на политическия елит. Освен това, около 50% от младежите отказват да се идентифицират по оста ляво – център - дясно, а от онези, които го правят, 7% смятат себе си за леви, а 24% – за десни. В същото време се наблюдава **много висока степен на идентификация с леви и социални ценности** – българските младежи смятат, че държавата е длъжна да се грижи за всички членове на обществото и че доходите в много по-голяма степен трябва да бъдат изравнени.

По отношение на свободното време, изследването установява, че доминира нищоправенето. Социологът **доц. Сийка Ковачева** от Пловдивския университет поясни, че младежите рядко четат книги, само 10% от тях спортуват, традиционно не участват в доброволчески организации, защото предпочитат неформалните контакти пред организираните дейности, които остават в ръцете на професионалистите (различните неправителствени организации).

В същото време, всички всеки ден нещо пазаруват – без значение от финансовите възможности - и масово отлагат напускането на дома и семейството на родителите, подчерта социологът **Първан Симеонов**.

Теодора Георгиева

Думи срещу думи

Мара Белчева, портрет в розово

Радостина А. Ангелова. „Бал в Мулен Руж“. СофтПрес, С., 2019

Пиша за тази книга, защото чрез нея мога да открoя появата на още една, интересна и продуктивна посока в дългата вълна на българския роман от последните двайсетина години. След като „откри“ и донякъде усвои умението да се драматизира историята според проблемите и потребностите на настоящето, нашата най-нова литература обърна поглед към своето собствено минало. Тя, с други думи, започна да превръща в сюжети биографичното присъствие и психологията на известни писатели и поети от преходни епохи, засега най-вече от ранния XX век. Успехът на тази линия стана видим с вниманието, което спечели „Една и съща нощ“ на Христо Карастоянов, в голяма степен заради смелостта да се експериментира с подредената последователност и традиционализма в разчитането на историко-биографичните факти. През 2017 се появи „Афиши в огледалото“ на Радостина Ангелова, роман, който е далече от желанието да експериментира, но щастливо е взел на фокус една много интересна и много забравена фигура от историята на българската култура: Роза Попова, поетеса и преводачка, изключително популярна актриса, ръководител на своя трупа и първата жена директор на държавен театър у нас. Този месец излезе и романът „Суета, суета“ на Владо Трифонов; в него възкръсват Иван Вазов и Стоян Михайловски, а чрез техните срещи и разговори – светът на столичната интелигенция от началото на предходния век.

„Бал в Мулен Руж“ продължава линията „Роза Попова“ в творчеството на Радостина Ангелова. Отново жена, поетеса и любовна история стоят в центъра на сюжета. Действието протича в две различни и самостоятелни посоки, които се редуват. Едната се случва през 1905 г., другата – в наши дни. Две красиви българки стоят във фокуса на всяка от тях. Първата е Мара Белчева, придружила Пенчо Славейков на неговото поредно лечение, този път в Париж и с модните за онова време методи на психоаналитично ориентираната психотерапия. (Впрочем това е единственият вид лечение, което дава видимо добри резултати. За удивление на всички Пенчо се връща в София без задължителния дотогава бастун. Но не задълго.) Другата героиня се казва Ева, второ поколение от български емигранти в Париж, и прави докторат по история на изкуството. Оплетена е в проблематична връзка със своя научен ръководител, професор Роле, но ще открие истинската любов едва когато се върне в родния град на родителите си, Чепеларе. Няма да разберем какво ще се случи с нейния докторат, защото финалът остава широко отворен. Трудно е да се пресекат двете линии, да се свържат двете жени, затова сюжетът има нужда от помощта на „магически“ предмет както в популярната линия Еко-Браун. Така се появяват известната картина „Бал в Мулен Руж“ на Тулуз-Лотрек и жената в розово, портретирана в нейния център. Истинско предизвикателство щеше да бъде, ако това се окаже Мара Белчева, но романът има за пример „Шифърът на Леонардо“ и плете връзки с една далечна френска прабаба на Ева. Тази линия е обстоятелствено развита, но изцяло в клишетата на розовия роман. По-важно според мен е да видим от какво би трябвало да се пазят писателите, когато посягат към биографични фигури на културното минало. Ангелова е извършила проучвателна работа, това е чудесно, но остава изцяло върху повърхността на събраната информация. Тя не развива психологията на своята историческа героиня, не търси проблемни възли в нейното битие, не я „дописва“ в контекста на съвременните представи за драматична женственост. В резултат нейната Мара Белчева е силно илюстративна и статична. Наистина, тя често говори с документални реплики, но това не я прави по-жива и по-симпатична. Най-важното в употребата на документален материал си остава монтажът, а той изгражда интересен образ само когато има модерна концептуална посока. И не на последно място, нужно е да се пази баланс в свързването на жанр и образ. Очевиден е рискът да вместиш фигура на високото минало в популярен любовен роман: всичко се оцветява в розово. Целта, дори да е благородна, не винаги оправдава средствата.

Милена Кирова

Човекът в конкуренция със Създателя си

Макар че в изкуството на **Павел Койчев** определено липсват религиозни фиксации, с годините той все повече използва Библията като „велик код" (Нортъп Фрай) за разбирането на съвременния свят и на човека въобще. В знакова работа за творчеството му се превърна инсталацията „Водна паша" (2009), появила се в езерце край село Осиковица, която „разказва" евангелието с хепиенд: след Пастира, по водата тръгва и паството му, вярата спасява не само вярващите, а и Спасителя им. Но следването на евангелската притча (за Исус, който ходи по водата, и за Петър, който не може, защото не му стига вяра – „Маловерецо, защо се усъмни?") все още е твърде условно, в порядъка на притча за притчата.

Сега, по повод на осемдесетгодишнината си, Койчев с **„В градината на тревата"** (2019) директно „в материал" цитира Адам, Ева и отхапания плод на познанието – инсталацията е разположена „вътре" в библейския текст и оттам изпраща своето послание, което накратко може да се изрече така: като веднъж съгрешихме, не спряхме да грешим. И то не е констатация, а предупреждение, направено с грижа към човека, но не и без намерения да го стресне.

Стресът първоначално идва от мащаба на фигурите на Адам и Ева – те са осемметрови и затворени между стените на галерията, притискат зрителя с въобразената си наличност, карат го да търси и да не може да намери място, от което да ги обхване с поглед. С новата си инсталация Койчев пресъздава тежестта на първородния грях като пространствено отношение, включа в преживяването му усета за голямо и малко, за близко и далеч, за отстояние между телата.

Големият мащаб, впрочем, е устойчиво изкушение за скулптора в стремежа му да постигне физическа органичност на формите извън стереотипите на физическия опит. Помня неговата „Виолетова биволица" (2003), която не успя да влезе в нито една галерия и трябваше да бъде изложена на открито. Или „Високомерната разходка" (2006), пак тук в галерия „Райко Алексиев", където високият бой на персонажите изобразяваше високомерието им, подхранвано от принадлежността им към сменящите се моди, от отказа им от трайни ценности... Станал известен навремето като автор на малки пластики, Койчев отдавна не е такъв, играе „на едро", в някои от проектите си единствената граница, която признава, е хоризонтът.

Пространствените му хиперболи обаче са дълбоко немонументални, не величаят и не героизират персонажите, а напротив – поставят лупа пред несъвършенствата им, пред напразните им илюзии или просто пред факта, че ги има, за който нямат заслуга. Заедно с това хиперболите на Койчев в никакъв случай не търсят и не водят до карикатурни ефекти, в тях няма пародия и сарказъм, те са начин подобре да се вгледаш в човека, пластически метод за познанието му, израз на интереса към него, който побира в себе си всеки друг интерес. Човекът е голям тъкмо в дефицитите си. В онова, което му е отнето или по-точно - сам си е отнел.

Този повтарящ се тематичен мотив в творчеството на Павел Койчев във „В градината на тревата" е изведен до философска равносметка на пораженията, които хората нанасят върху проекта на Господ, сътворил ги по свой образ и подобие. В логиката на подобна интерпретация големият мащаб на мъжката и женската фигура получава две противоположни означаеми: първо той отпраща към значимостта на замисъла на Господ да създаде човек, а после към размера на самозванството на същия този човек, започнало от вкусването на забранения плод и стигнало до пагубния, според Койчев, опит на хората да подменят Господа в авторството на себе си със себе си. Днес заплахи от подмяната, към които е насочено предупреждението на инсталацията – неизречените, но недвусмислени, са трансхуманизмът и напускането на Земята. На журналистически въпрос: „Защо са толкова големи фигурите?", Койчев, не без доза ирония, отговаря: „За да не могат да ги качат в ракета".

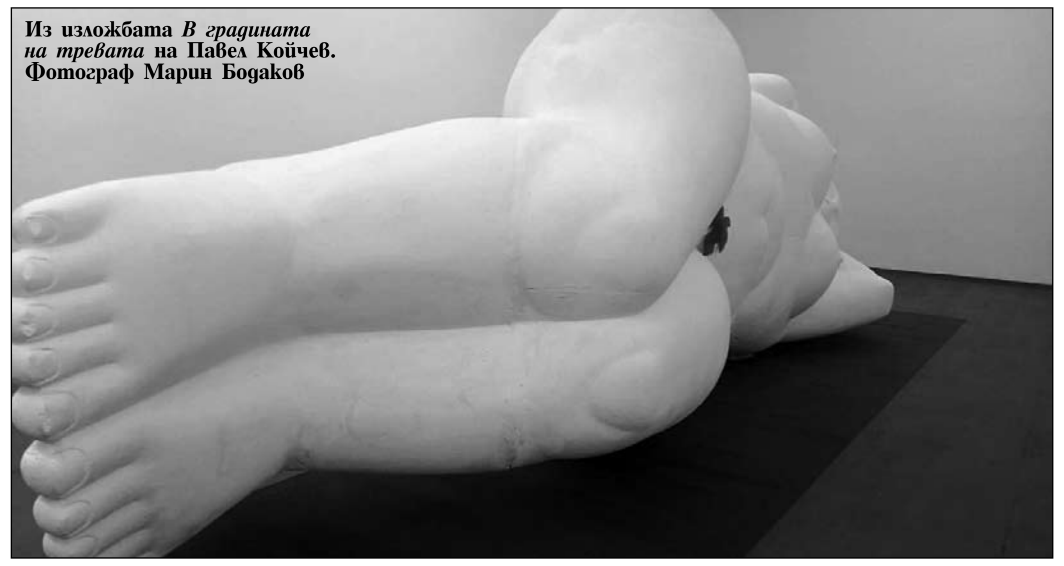
Сложната семантична употреба на пространствената хипербола във „В градината на тревата" предполага особено пластическо майсторство, което в момента у нас май е по силите само на Павел Койчев. Той изгражда абстрактен модел (мостра) на човека и заедно с това преодолява абстрактността му, скулптира конкретните персонажи на първия мъж и първата жена. Неговите Адам и Ева са едновременно реминисценция на проекта за човешко битие и човеци, вече дарени с битие, което напомня за притчовия характер на самия библейския разказ, чиито герои съществуват, за да дадат модел на съществуването на хората, но са в състояние да го направят само, доколкото хората вярват в съществуването им.

Осемметровите Адам и Ева в галерия „Райко Алексиев", разбира се, са излезли от Библията, но следват и собствени културни маршрути, които водят, например, към гигантските „лежащи Буди". Връзка може да се търси не само на пластическо, но и на съдържателно ниво, доколкото будизмът предлага пробуждане на всеки, независимо от вярата му, а Койчев, въпреки че разполага инсталацията си в Християнската иконография, се интересува от битието на човека, а не от религията му, която може да предвижда наказание за грешките му, но не и да го предпази от тях. Дори напротив – в състояние е да ги провокира. Достатъчно е в случая да си припомним прочутите Буди от Бамян (Афганистан), които бяха взривени от талибаните като израз на ислямско иконоборство.

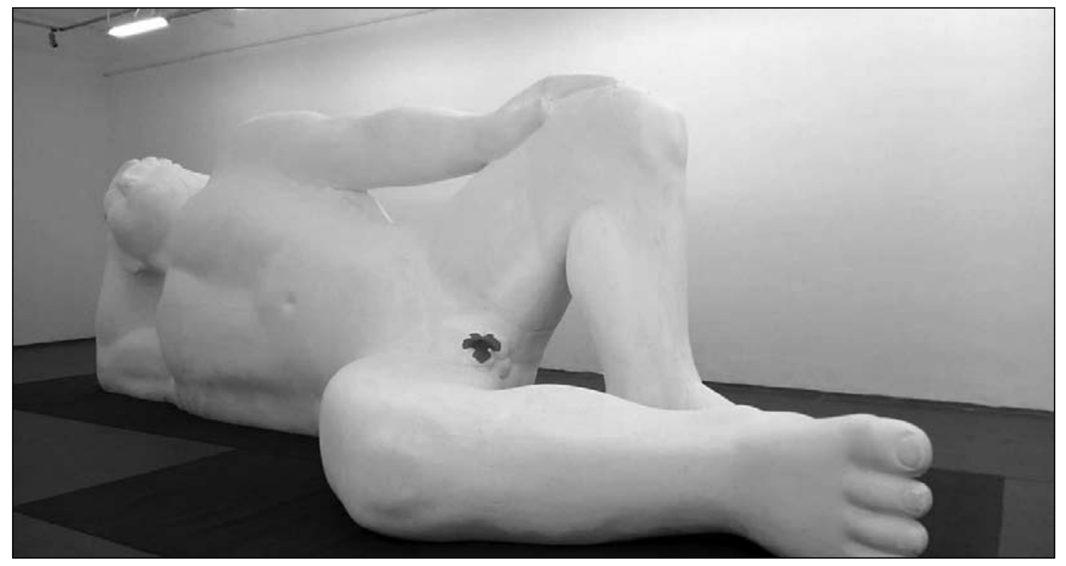
Смяната на гледна точка към фигурите – от модели на замисъла за човека към образи на самозванството му, става, естествено, чрез смокиновия лист, запазил библейската, но включен и в пространствената символика на инсталацията. Той е поразително маломерен в съпоставка с голите тела, не е в състояние да ги предпази от срама на падението им, а и сякаш нямат нужда от това, защото срамът е останал назад във времето преди времената. Койчев ги представя напълно спокойни със себе си, загледани един в друг, в меланхоличен унес, без отношение към нахапания плод. Ябълката по местоположение, материал и направа напуска композицията, принадлежи сякаш на друг разказ, за който изгледаните в градината върху тревата не са и чували.

Проблемът на съвременния човек, според Койчев, е не само в отклонението от божествения замисъл – то е присъщо на всички епохи, а че нито изпитва срам от него, нито дори готовност да го признае.

Георги Лозанов



Из изложбата *В градината на тревата* на Павел Койчев. Фотограф Марин Бодаков



Петък рано сутрин

Защо Миролюба Бенатова отиде в парламента?

От „Свободна Европа"/ Радио Свобода" започна скандалът с апартамента на председателя на парламентарната група на ГЕРБ Цветан Цветанов в сграда на фирма „Артекс". И стана сериал от разкрития, които само са създали началния тласък. „Биволъ" и Антикорупционният фонд разкриха, че от същата фирма са купили апартаменти на цени, формирани от данъчната оценка, още трима ГЕРБ-ови политици – министърът на правосъдието Цецка Цачева, председателят на парламентарната комисия по култура и медии Вежди Рашидов и зам.-министърът на спорта Ваня Колева. След това Миролюба Бенатова от „Нова тв" отиде директно в НС, за да попита Цветан Цветанов как така си е купил апартамент на по-ниска цена от официално обявената от фирмата. Попита още защо старите му апартаменти са продадени от фирмата на негов сътрудник от предизборния щаб на ГЕРБ. А Цветанов иронизираше репортерката, като ѝ благодареше, че е дошла специално за него в НС. *Нямам никакви притеснения от нищо. Аз съм изряден български гражданин.*

Едно е сигурно – всичко е законно. Нали Цветанов си гласува законите. По Канал 3 сложиха акцент върху питането на Цветан Цветанов дали ще му се извинят: ако всичко е законно, какво тогава обсъждат медиите?

На втория ден от скандала репортерката на „Нова тв" Миролюба Бенатова също поиска извинение **в блога си** от агенция „ПИК" и сътрудника на Цветанов, тъй като била обвинена, че е „активирана" да отиде в НС. Бенатова напомни, че тя вече не води предаване по „Нова тв" и нарече „сбиритоk" това, което се получава от работата на репортерите в НС. Да напомним още, че две предавания, в които би могло „да пробие" каквото и да е неправилно говорене преди изборите, са спрени – „Господари на ефира" и Часът на Милен Цветков. По БНТ няма предаване, в което може да се чуе критика към властта.

В резултат на скандала правителствените хора – Цецка Цачева и Ваня Колева – подадоха оставки. Премиерът Борисов даде знак, че се чисти. Обаче депутатите Вежди Рашидов и Цветан Цветанов не виждат проблем в това да купят имоти от фирма, чието разрешително за строеж сами са удължили чрез промени в един от гласуваните закони.

Основният проблем не е само в напазаруването на едро апартаменти от хората на ГЕРБ; проблемът е какво научаваме от медиите за законите, които правят депутатите. Новините от Народното събрание не са какви и с какви мотиви правят депутатите в законодателната власт. Обсъжданията понякога са пред празни банки, без депутати. Законите предизвикват съпротива едва когато влязат в сила, защото при обсъжданията между двете четения парламентарните репортери са се занимавали много повече с пикантериите около депутати, вместо да разяснят на публиката какво точно предстои да се промени. Чак сега става ясно, че през 2017 г. Цветан Цветанов и ПГ на ГЕРБ гласуват закон, който променя срока на разрешителните за строеж на сгради. Ефектът от законите, които гласуват депутатите, става видим след години. Новините от Народното събрание са превърнати в скеч, в който сценарият е интересен само ако някой някого обижда. Няма предавания, в които се анализира какво ни предстои след промените на следващия закон. Това е най-сложното обвинение на Миролюба Бенатова – репортажите на репортерите в Народното събрание са наистина „сбиритоk". Трудно можем да разберем кога неправителствените организации участват в обсъжданията, какви мнения на засегнати страни има, кои от законите се приемали или променяли без мотиви... Понякога вотът на депутатите е свързан с имоти, понякога с намалените пенсии на една част от хората. Начинът, по който парламентарните репортери отразяват тези депутатски решения обаче, винаги е един и същ – оставя ни усещането, че нямаме никакъв ход, дори когато правим информиран избор. Затова няма никакво значение дали някой е „активирал" Миролюба Бенатова, „Свободна Европа" или „Биволъ". Тяхното „слизане" при политиците е знакова журналистическа намеса сред спокойствието на луксозното медийно гето.

Жана Попова

Ферлингети на 100!

На 24 март т.г. **Лорънс Ферлингети** отпразнува своя 100-ен рожден ден. Попитахме преводача **Манол Пейков**, който подготвя за издаване негов представителен том на български, с какво е важен днес живият американски класик. Ето отговора: *Ферлингети е важен по няколко причини: първо, като един от големите американски поети от втората половина на ХХ век. (С тираж от над милион копия, стихосбирката му "Кони Айлънд на разума" и до днес си остава една от най-продаваните поетични книги в САЩ.) Второ -- като книготърговец и създател на една от най-важните и до днес независими книжарници в САЩ, "Сити Лайтс", място за среща на умове и споделяне на мнения, люлка на бийт движението, което (от своя страна) промени културата и светоусещането на Америка през 50-те и 60-те. Трето: като издател, който иска да направи литературата (и в частност поезията) общодостъпна, като винаги избягва провинциалното и академичното и търси евтин носител (неползвана по онова време мека корица) за качествена литература. Освен на бийт поколението, той е първи издател на авангардна поезия от цял свят (в превод от испански, немски, френски, холандски и руски), от която други издатели по онова време не се интересуват и която добива небивала популярност (Вознесенски, например, се превръща в своеобразна легенда в САЩ).*

М.Б.

Големият Хуциев (1925 - 2019)

Марлен Мартинович Хуциев е от филмовите автори в бившия СССР, които в началото на 60-те, по време на т. нар. „размразяване" на Хрушчов, не само се опитват да се изтръгнат от калъпа на соцреализма, но и успяват да надхитрят идеологическата подозрителност – през формални експерименти, документална стилистика, психологическа вглъбеност, топла ирония, гротеска, сатира... Филмите им, вгледани в човека и неговите проблеми, се превръщат в софистициран и безкомпромисен контрапункт на съветския конвейр. Доста от тях са наказани от цензурата със забрана и негледане.

Марлен Хуциев създава интимни филми-размисли за времето, епохите и девалвацията на ценностите, изваждайки абсурда на идеологическите матрици през съпоставянето им с живия живот. Елиминирайки схоластиката на соцреализма, той снима в реална московска среда с млади герои и техните съкровени и всекидневни проблеми. „Заставата на Илич" (1964) е сред най-мощните нонконформистки филми в историята на СССР с многострадална участ. Разказва за трима приятели и техните лутания. Почувствал се объркан след поетична вечер и купон на „златната младеж", Сергей вижда баща си, загинал на фронта. Срещата е разтърсваща, но няма утеха, нито съвет – той е загинал по-млад от сина си. Смутено, момчето се оглежда и открива, че сред бойните другари на баща му спят и неговите приятели Николай и Слава. Въпреки оптимистичния финал, цензурата не прощава на Хуциев искреността и дързостта на еретичното съизмерване и демитологизацията – филмът е забранен и авторът е принуден да го премонтира в „Аз съм на 20 години". Истинската версия се появява едва по време на „перестройката".

„Юлски дъжд" (1967) също представя тревожността на 60-те в контекста на Отечествената война – младите са интелигентни, цинични, достоверни и лишени от идеали... „Послеслов" (1983) е решен като спор върху живота и неговите изненади между зет и тъст.

В „Без предел" (1994) Марлен Хуциев артикулира отчаяната си равносметка за живота и съдбата на Русия, а репликата „Важно е не количеството на годините, а качеството на дните" звучи като афоризъм-завет. В този филм ги въплъщава отново в диалог, но между младостта и старостта на един и същи човек. Спомени и комплекси, блянове и огорчения, градове и дансинги се влачат из съзнанието на атлетичен интелектуалец около 50-те в екстремна ситуация. Собственото му минало оживява чрез Володя, пред когото е всичко, дори и изборът. Сменят се сезони, епохи, хора, любими, сменя се отношението към Бог и самата Русия, а реката си тече.

Шизофренията се превръща в отвъд клиничен опит за обемане на криволиците на Аз-а. Затварянето на годишния цикъл - в горестна равносметка за съдбата на Русия през поетиката на Пушкин... Няма го задъханият ритъм на „Заставата на Илич" или „Юлски дъжд" с неуморните подскоци на камерата от лица към улици, от чадъри към телефони, от караул към купон... Този филм е съзерцателно-монотонен. И в него присъства Хуциевото пристрастие към дългите планове, маниакалното внимание към детайла, изследването на човешките потайности... През 2001 той създава документалния филм „Хората на 1941", а тази година би трябвало да излезе завещанието му „Невечерняя", построено като диалог между Чехов и Толстой.

През 1998 Марлен Хуциев показа дълго снимания „Без предел" в София – сценарият е готов още през 1985. И разговаряхме. Тогава той сподели: *Много беше мъчително, тъй като във филма има различни сезони и места... Имаше много паузи, осем месеца не снимах... Обикновено, докато правя филм, непрекъснато го въртя, за да ми е пресен. А сега беше доста трудно - затова и снимах много по-подробно, отколкото съм свикнал... Някой ме обвини, че съм направил своя "Амаркорд". Ще ви призная нещо - когато в "Огледало" на Тарковски видях, че той се е заснел, бях направо ошашавен. Смятам, че не трябва така възвишено и сериозно да гледаш на себе си. Когато Фелини прави „8 ½", той се отнася към себе си с ирония. Естествено, че във филма има моите размисли за живота, моя светоглед... Направих „Без предел" като крушение на Русия. Като прощаване с Русия... Просто киното трябва да си възвърне нравствеността. По принцип смятам, че живеем в трагична ситуация. Историята не бива да се разкъсва. И изобщо гонитбата на благоденствие ми се струва пагубна за човечеството. Компютърът ме плаши - разбира се, съзнавам удобствата на техниката, но нещо от нас постепенно изчезва... По-рано орачът излиза на полето, слънцето грее, после залязва, тишина... Откъснали сме се от природата, така жестоко я малтретираме, че не се знае как ще свърши това...*

Преди няколко години Марлен Хуциев получи почетната награда на фестивала „Любовта е лудост" във Варна. Изумително свеж и витален бе за възрастта си. Светла му памет!

Геновева Димитрова

Безнадеждно състезание с часовете на деня

Разговор с Лъчезар Аврамов



Кики Сугино и Руши Видинлиев в кадър от *Снимка с Юки*

- Измина доста време между абсурдисткия ти телевизионен филм „Преследвачът" (2008) и пълнометражния дебют „Снимка с Юки" (2019).

- Да, безмилостно много време.

- Кога откри разказа на Мирослав Пенков?

- В деня на издаването на книгата му „На Изток от Запада" на българския пазар. Тогава живеех на ул. „Хан Аспарух" и под нас имаше една книжарничка, бяхме приятели с книжарките и те точно затваряха, когато едната ми помаха, че има нова книжка с български разкази. Прочетох я същата вечер. Адски ми хареса. И най-вече „Снимка с Юки" – видя ми се, че става за кино. И буквално от този момент започнах да си представям как може да стане филм. След това се свързах с Миро, написах му дълъг мейл. Той с пълно право подходи твърде предпазливо. Започнахме да си говорим. Пратих му „Преследвачът". Той мило каза: „Неизвестно защо, филмът ти ми хареса" - и даде съгласие. След това с Димитър Стоянович почнахме да работим.

- Много ли се различава филмът от разказа?

- Общо взето, той започва там, където свършва разказът, т.е., с катастрофата. И оттам нататък ние го написахме. Разбира се, общувахме и с Миро – той, като талантлив човек, не беше ревнив към текста си, прие всички идеи, сам даде доста любопитни предложения, които влязоха... Но проектът се влачи бавно, прекалено бавно за един човешки живот. Не само у нас, в цяла Европа с киното е така.. Пет години са ужасно много време за един филм.

- Как така на теб, роден и отраснал в центъра на София, ти се дощя да направиш филм на село и с цигани?

- Не съм сигурен, че човек трябва да прави само неща, които са му близки. Всяка история може да те развълнува. Малоумно обвиняват Уди Алън открай време, че е перфиден расист, защото не снима чернокожи във филмите си. И той много хубаво отговаря в едно интервю: „Просто не ги познавам, аз съм евреин от горен Манхатън, моята среда е такава, никого не искам да обиждам. Ако се появи такава история, естествено, ще я направя". Мен историята в „Снимка с Юки" адски много ме развълнува.

- За първи път в български игрален филм циганите са снимани по такъв естествен начин и стоят хомогенно, а не като екзотика.

- Мисля, че това е един от нашите успехи. Защото циганите като социум и понятие за другост не са били за нас движещ механизъм – те са просто хора.

- И все пак са двигател на сюжета.

- Да. Доколкото пак се опира до човешки отношения, а не до акцент върху социалния им облик.

- Освен чудесния Серафим Тодоров, във филма има много натурщици цигани. Пленителна е майката на момчето. Къде я намерихте?

- Сарафа е прекрасен, Краси Иванова - също. Камерата я обича. По генезис „циганската" линия в историята изключваше занимание с професионални актьори. От друга страна, за ролята на бащата ни трябваше човек, който да има поне бегла представа за думата „дисциплина"; и тръгнахме по логиката да е спортист. И Сарафа се оказа находка. Общо взето, за циганите почти 100% заслугата е на кастинг режисьора Йоана Илиева – много труд хвърли и направи страхотен подбор от лица, присъствия и цялостното усещане за генотипа.

- Филмът е колкото селски, толкова и космополитен, защото главните герои са японката Юки (Кики Сугино) и българинът Георги (Руши Видинлиев), оженили се в Канада и дошли в България, за да опитат да имат дете ин витро. Интересно ми е как постигнахте вглеждането в междуетническите и мултикултурни отношения с такава вътрешна енергетика и душевност?

- Да ти кажа честно, още в разказа тази работа с мултикултурността не ме занимаваше много. Въпреки че във филма отчетливо има такъв момент. Но не ми беше център. Защото, в крайна сметка, ако тя не е японка, ще се измени ли сърцето на цялата тази случка?

- Да. Би било друго. Ако не беше японка, не би отишла по този начин при циганите.

- Да. Вече последиците са друго – красиво е как хора с различен манталитет и бекграунд реагират на една ситуация. Как се възприема престъплението, наказанието, моралът, смъртта... Но думата „сблъсък" ме отблъскваше от самото начало. Защото в нея има нещо много агресивно. Дано не изглежда така във филма.

- Не изглежда, но селяните наричат Георги „американеца"...

- Много ми хареса това припознаване на другост през твоите си представи. Всеки се бои от всеки – струва му се плашещ, различен, неразгадаем. Българинът има някакво вродено, генетично заложено недоверие, страх от циганите. Японката е странна и любопитна...

- Тя е пълна екзотика, особено с този Polaroid. Гледат я като извънземна.

- Точно защото е друго. Българинът, който просто е заминал някъде, за нас става чужденец, американец. Тоест, тук има псевдомултикултурен сблъсък. И това ми допада. Просто разказваме за хора, на които нещо им се случва в странна, но напълно допустима ситуация. Същото се отнася и за следователя (Димитър Маринов) и отношението му към циганите – хора са, ама други, няма как да се разберем с тях. Общо взето, следователят е събирателният образ на обществото. Работехме много в посока всичко да изглежда нормално, да не преиграваме. Защото стереотипът няма нужда да се засилва, напротив.

- Преобръщат се нещата във филма.

- И от драматургична гледна точка, и от морална, и от всякаква. Много повече ме вълнува вторият план на историята – че не трябва да си правим планове без кръчмаря. Цялата тази доктрина на позитивното мислене всъщност е крайно сатанинска идея. Това, че, видиш ли, като си повтарям, че нещо ще стане хубаво, то накрая ще стане хубаво, без да полагам каквито и да било усилия. Георги затова непрестанно повтаря: „Добри неща се случват на добрите хора". Хич не е така. По съвсем, съвсем друг начин ни вижда Господ. И на мен тази линия във филма ми харесва от самото начало – че ще имам деца въпреки Сътворението. То сто пъти ми казва „не", но аз ще направя и пет ин витро процедури, защото ще победя естествения подбор, Божията промисъл. И изведнъж се случва нещо и проумяваш, че нямаш абсолютно никакъв контрол върху живота си, бъдещето си и често върху миналото си, колкото и да изглежда невероятно, защото едни натрупвания, които си смятал за непоклатими и стопроцентови, изчезват за части от секундата. Катастрофа – дотам ни стигна с Дими въображението, знам, че е банално, но ти разклаща всичко.

- Във филма, с изключение на Руши Видинлиев и семейството му, изпълнителите са непознати. Предполагам, че е търсено.

- Разбира се, при това доста целенасочено, за да се случи историята.

- Японка няма как да играе друга, освен японка. Как намерихте Кики Сугино?

- Тя е изцяло заслуга на продуцента Борислав Чучков.

- Присъства на екрана феерично и в същото време дълбоко.

- Те са такива. Не бях общувал с японци по-дълго време и ми беше безкрайно интересно да работим. Кики беше страшно дисциплинирана, разбира се. Убийствено концентрирана - от първия до последния ден. В същото време - отворена, смешна, готина. Тя е и сериозен режисьор в японския артхаус. Ако имахме повече време, мисля, че още по-интересни неща щяхме да направим, но другият път – по-хубаво.

- Руши се настани трайно в българското кино. И всеки път е различен.

- Руши е мислещ човек, много интелигентен. Не го усетих да има големи актьорски амбиции, което също е прекрасно. Беше му трудно, на всички ни беше трудно, защото снимачният процес беше тежък. Имаше организационни проблеми от всякакъв характер, много натурщици, терени... С времето също нямахме особен късмет – бяха зверски студове, пък действието е уж пролетно... Тежки снимки бяха. Но те винаги са тежки – не знам откъде се е пръкнала заблудата, че киното е голямо забавление. Не е. Всеки, който е снимал, знае, че е доста тежко преживяване и безнадеждно състезание с часовете и обстоятелствата.

- Кой се занимаваше с натурщиците?

- Някъде аз, някъде асистентите. Тук безкрайно трябва да благодаря на моя близък приятел Ники Мутафчиев, който дойде по спешност специално за снимките в циганската махала и до голяма степен успя да укроти тези хора, защото, грубо казано, те нямат идея за ред и отговорност. Но така, де, преборихме се, както можахме.

- Сещам се за епизода в църквата с разговора на Руши в гръб и следователя. Неизтриваем е.

- Актьорски този епизод е добър, но пак времето ни попречи да го направим още по-прецизен. Като стана дума за актьори, и Роко е страхотен като селянин.

- Кой Роко, онзи от киното едно време?

- Да, същият – Румен Иванов.

- Неузнаваем! Помислих го за натурщик.

- Напротив, супер професионалист. Познавам го от дете покрай баща ми и се сетих за него. Беше изключително удоволствие да работя с Роко – актьор, който е снимал истинско кино, забравяш за цялата механика, той си я знае и е страшен кеф.

- Имаше ли притеснение, че това ти е дебют?

- Не. Общо взето, на 38 е късно за притеснение. Не съм спрял да снимам от 17-годишна възраст. Истината е, че филмът, режисурата, общо взето, свършва с предподготовката. Самите снимки не са нищо друго, освен състезание с часовете на деня. Няма време да се притесняваш. Както Ален Рене величествено е казал, „Филмът ми е готов, остава само да го снимам".

- Филмът визионерски е много силно въздействащ. И през снимките на Юки, и през крупните и общите планове и панорамите, и през тъмнината – вълшебна визия. Как избрахте оператора Торстен Липсток?

- Пак беше хрумка на Борко. Торстен беше абсолютно Божия намеса. Той е сред 5-те европейски оператори в областта на рекламата. Има някъде към 700 реклами. И 2-3 немски филма и един холивудски – „Предчувствие" със Сандра Бълок. Той е болезнен професионалист. Освен това, е мъжкар. И удържа на всичките ни неразбории. Това, че се случи този филм, в огромна степен е и негова заслуга.

- А телевизионният ти опит помогна ли за „Снимка с Юки" – с Дими Стоянович имахте предаването „Пътеводител на историческия стопаджия"?

- Разбира се! В БНТ имах безумен късмет и ми се случиха страшно хубави неща и покрай „Пътеводителят...", и покрай „Голямото четене", „Великите българи", „Умно село", където имах възможност да работя с великолепни актьори... На 22 години!

- Завършил си НАТФИЗ при проф. Владислав Икономов, светла му памет – един от най-големите ерудити, които познавам.

- Бях на 17, когато се срещнахме. Вече ме бяха приели режисура в НБУ. Майка ми искаше да ме праща в чужбина, но след като навърша 18, и мислех, че една година ще си почина. Но не, не може - и така в НБУ влязох по диплома. Но и това се стори малко на майка ми и ме нави да кандидатствам в НАТФИЗ. Беше юли, а изпитите - септември. Отидох на някакви подготвителни курсове в НАТФИЗ. Запознахме се с Владо и той ме хареса, не знам защо. И ме прие, без да съм блестял. Бяхме страхотни приятели, макар че често се карахме за кино, колкото и да ни се покриваха вкусовете. Всичко, което знам за киното, е единствено от Владо. Но той беше нещо поразително – нямам представа как му работеше главата.

- Машинално ли, защото баща ти е режисьор, се поддаде на волята на майка си да учиш кино или вече беше станал киноман?

- От малък много гледам кино. Баща ми е толкова дискретен и внимателен, че никога не ми се е месил. Нямах никакви подобни амбиции. Ако съм искал да се занимавам с нещо, то е било музика. Но не свирих навремето, а после вече беше късно. И се впуснах в режисурата, без да знам с какво трябва да се занимавам.

- И двата ти филма са по литературна основа – първият беше по Виктор Пасков. По-сигурен ли си така?

- С Дими Стоянович, с когото работя толкова години, сме литературно стъпили хора. Разбира се, писали сме и доста неща, измислени от нас, но литературната основа винаги е била много важна. Открай време искам да снимам професионално кино. Артхаусът не е моето преживяване.

- А „Преследвачът" какво е?

- Той стана много тежък артхаус. Но това е заради текста на Виктор, светла му памет. „Ций Кук" е едно от най-безумните произведения в нашата литература и от студентските години мечтаех да го снимам. Аз съм дълбок фен на Виктор. Жалко, че не можа да види филма.

- Следиш ли българското кино?

- Честно казано, нещо се бавя. Но гледах „Áга" на Милко Лазаров, с когото сме колеги от НАТФИЗ и приятели – световен филм, който не трябва да се изпуска. Рядко човек напоследък може да гледа такова чисто кино.

- След толкова перипетии, „Снимка с Юки" е в конкурса на 23-ия София Филм Фест, а от 5 април е по кината.

- Да не повярваш! Дай Боже, да има някаква публика, да си намери местенце. Ще съм щастлив, ако го гледат повече хора, защото, в крайна сметка, това е идеята на киното.

- Имаш ли идея за следващ филм?

- По покана на Владо Люцканов с Дими написахме най-зрелия си, според мен, сценарий. Казва се „Терористи" по мотиви от „Солунските атентатори" на Георги Данаилов. Може да стане много сериозен голям филм. Проектът не мина на предишната сесия. На следващата ще кандидатстваме с комедия.

Разговаря **Геновева Димитрова**

26 февруари 2019 г.

Дневниците на Атанас Пацев

В семейния архив на Пацеви се съхраняват 94 номерирани тетрадки със среден обем 80 листа, изписани с труден за разчитане почерк. Първата започва от юни 1980 г., последната е от март 1998 г.[1] Дневниците не са публикувани. Песъчинки от тях можаха да видят посетителите на изложбата ***Атанас Пацев – творби и размишления*** *в СГХГ (декември 2018 – януари 2019). В книгата на Калин Николов* ***Атанас Пацев – преодоляване на невъзможното****, чиято премиера се състоя по време на изложбата, има негови 248 цитата, почти всички от дневниците. Въпреки това, представеното дотук е нещо като надзъртане към върха на айсберга.*

Когато се четат Дневниците на Пацев, е необходимо да се имат предвид няколко обстоятелства:

- на петнайсетгодишна възраст той е запленен от комунистическата идеология и се присъединява към нелегалната младежка организация РМС, а през лятото на 1944 г. се включва в редиците на Радомирския партизански отряд. Свидетел е на съветския модел за налагане на еднопартийна диктатура и на драстичните промени в Художествената академия между 1944 и 1950 г., но вижда тези процеси, както и всичко, случващо се в България, през розовите очила на партийните си пристрастия или по-точно, вярва със страстта на исихаст в непогрешимостта на марксическата теория за класовата борба, която ще доведе до всеобщото социално равенство. Това е една от основните причини творчеството, както и размислите му, да са крайно не равнозначни. Изумителни постижения (особено в портрета и автопортрета) се редуват с невероятни провали (предимно в тематичната композиция), проникновени мисли се редуват с наивни съждения;
- по-голямата част от съзнателния му живот протича във времена на повече или по-малко свирепа цензура, която ражда уродливото отроче, наречено автоцензура. Това неизбежно влияе на неговата изповедност и понякога трябва да четем между редовете, за да разберем какво всъщност споделя;
- оформянето на неговия специфичен пластичен стил става късно – в началото на 70-те, когато той е прехвърлил 40-ата си година. След средата на 80-те г. се наблюдава упадък в неговото творчество.

Вероятната причина е в публикуваните документи в съветските списания по това време, които разрушиха изгражданата с десетилетни усилия на пропаганда маска на добрия „Вожд на пролетариата" Ленин като опозиция на извратилия „ленинските принципи" Сталин. Свръхчувствителната натура на художника, изпълнена с копнеж за достигане до фундаментални истини за развитието на човечеството и неговата бъдеща съдба, неизбежно преживя драматично катастрофата на идеологията, в която той вярваше с религиозна страст.

Независимо от горепосоченото, неговите дневници са безценно свидетелство за една изпълнена със съмнения душа в търсене на смисъла на творчеството и на човешкото съществуване. Пацев безкомпромисно прави дисекция както на изплували в пяната на времето художници, така и на значими за историята творци, а също на себе си и своята ситуация в Съюза на българските художници от времето на прехваленото управление на Светлин Русев.

К. И.



Атанас Пацев,
Вярност

Всяка дълбока и страстна представа за света, за обществото, за изкуството, за човека е сама по себе си истински документ за човешкото мислене и обект за изследване на психологическата категория и нейните механизми за развитие, за осъзнаване, за самоосъзнаване и саморегулиране.

Религиите, художествените школи, космогоничните и философски системи са концентрирани духовни и психологични структури, които трябва да се изследват като общо взаимодействие, като единни, макар и противоречиви. **(30 ноември 1981) Дневници. Тетрадка № 7**

Триизмерността на времето и пространството и четвъртото измерение на движението

Пространството има три измерения, когато се наблюдава от статично място или когато се мери с обект в статично място. Когато се движи субектът и обектът, взаимните движения добиват значение на някакво ново, особено, като че ли четвърто измерение, но става дума за визуално пространство, а не за Айнщайновото четвърто измерение. В картината изобщо няма никакво буквално движение и естествено не може да има измерване от скоростта. Тук пространството добива някакво издължаване, тласкано от мисловността. Движението съединява времето с пространството. Движението е общото четвърто измерение на времето и пространството.

Като че ли се създават странни пробиви, едни психологически хралупи, пещери и тунели в триизмерността на пространството. То едновременно се пробива и се разтварят нови, вътрешни пространства; и същевременно тя, триизмерността, някак ги обобщава в сферична цялостност.

Времето сякаш също има три измерения. Да, те са други и все пак три. Минало, Настояще и Бъдеще. Интересно е, че и те имат своето категорично проявление в един условен покой. Ако ги поставим, по-точно, ако ги мислим в сложното движение, в течението на многобройни равнища от потоци време, ще се стигне също до някакво превключване едно в друго и отново до странна *сферичност от минало, настояще и бъдеще. Пак ще се получи* [...][2] *сфера от времето. Тече там някъде, има процес. Там, където няма процес, няма поток, няма конкретно време. А конкретният* [...], *т. е. конкретният процес е непременно и част или момент от друг, по-обширен процес. И ако първият процес има своето минало, настояще и бъдеще, то тези измерения на времето се променят спрямо по-общия процес. Така миналото, настоящето и бъдещото на малкия процес някак си се обединяват, сцепляват и се свиват, за да се включат в обема на един миг на големия процес. Така миналото и бъдещето на малкия процес се претворяват в настоящето на големия процес.* **(14 януари 1981) Дневници. Тетрадка № 4**

Движението. Динамически конфликти

Движението в живописта е най-съществената и най-цялостната задача. В никой друг пластически жанр не може да се постигне движение така пълно и сложно, както в живописта. Защо ли? Защото тук може да се използва цялата гама на речниковия фонд от пластически конфликти. Конфликтът е зарядът на движението. В живописта, освен конфликтните регистри на формата, на обекта, на идеята, на представата, могат да се използват в конфликтен възел мазката[3]*, линията, цветът, петното, щрихът, пространството, структурата, мащабът.*

Линията може да бъде яростна, рязка и търсеща-лъкатушеща; цветът може да бъде светъл до бял и тъмен до черен; цветът може да бъде топъл, студен, плътен, прозрачен; петното може да бъде експлозивно или [...], *раздробено или цялостно; пространството може да бъде* [...] *и неспокойно; свиващо се или разпускащо се; пространството може да се извива, да се изкривява, да се разтегля.*

Разбира се, пространството се реализира чрез формите. Основна роля в динамизиране на пространството играят формите в различни проекции. Фигурите в ракурс, когато се вклинят *като посоки на движение, създават възел от пространствени конфликти. Ракурсът създава потоци движение, когато е в една посока. Тези потоци могат да лъкатушат, да пулсират, да изригват. Двойката противоположни ракурси на фигурите са заредени с експлозив, както и двойката светли и тъмни цветове, двойката топли и студени тонове или структурите гладко и грапаво.*

Движението е необятна спирала от [...], *особено като съединиш видимото с невидимото, обектите на зримата обкръжаемост с процесите на усещанията, на мисълта, на представата, на въображението.*

Художникът може ли да използва едновременно всички носители на движение? Не, защото движението за възприемащото съзнание е свързано с неговата противоположност - покоя. Движението има зрими опорни точки. За пластическата реалност на движението е необходима съпоставката с носителите на покоя, със статичните категории.

(27 март 1982) Дневници. Тетрадка № 9

Личността се нуждае от личности, на които да се противопоставя, и от личности, на които да се опира.

Този, който има власт, без да е личност, най-много се нуждае от клоуни, които да му внушават, че е личност.

Тежко на това дете, което няма родител, а мащеха. Мащехата търси непрестанно доказателства, че е майка, и не ѝ остават време и сили да бъде майка.

Човек прави това, от което се нуждае. Творецът се нуждае да проникне, да разбере и да създаде. Консуматорът се нуждае от средства, за да консумира. Той е формирал нюх и ловкост, за да намира реални средства за своята цел. За тези средства са нужни всичките възможни усилия [...], *така, както и творецът трябва да изтръгне от себе си всичко, на което е способен. И двете* [...] *са наситени с напрежение, воля, изобретателност, но са подчинени на различни цели. Едната цел служи на големия живот на хората, другата - на малкия живот на един затворен в себе си екземпляр.* **(10 април 1981) Дневници. Тетрадка № 4**

Гората в тези дни е със своите най-нежни зеленини. Толкова буйно се е разгърнал животът. Гледайки тази изпръскваща се жизненост, смъртта е някак невъзможна. Човек не може да погледне от гледна точка на смъртта нещата. Тук чертата е толкова тънка, но не можеш да я преминеш и да видиш едновременно оттатък и отсам. В мига на умирането навярно спира и възможността да се гледа и да се мисли. На нас са ни дадени само минутки на депресия и отчаяние, когато можем да си представяме смъртта, но тези представи са чисто наши [...], *на нашето живо съзнание. Дори да желаеш смъртта, тя е пак жизнено проявление във вид на твои чувства, на* [...] *на мозъка, на негови действия. Кога ли човек може да желае смъртта, навярно, когато е обезумял, а може би още преди да обезумее. Човек винаги в историческия си път е мислил и е искал да надникне зад смъртта, но винаги е съчинявал литература, създавал е образи за сенки, за преизподен ад. Идеята за някакъв вид живот след смъртта е, може би, свързана с нашето чувство за единство на нещата. Щом почувстваме живота, то смъртта не е възможно да бъде* [...] *нищо. Разбира се, ние сме убедени в нищото, но не можем да го преживяваме в себе си, да го имаме в съзнанието. Как ще имаш това, което е нищо. А ние мислим само с тези неща, които са наше притежание.* **(23 май 1981) Дневници. Тетрадка № 4**

Трудно е за човека да балансира, когато върви по ръба на пропастта. Не само е трудно, но е уморително. Трябва много внимание, много напрежение, което може да се спести, ако вървиш на един-два метра по-далеч. И най-важното все пак си остава опасността. До ръба е опасно, случва се, и то често, който върви до ръба на пропастта, да падне в нея. И това е жалко и излишно, и безполезно.

А нима са малко тези, които се стремят да взимат всичко, което е възможно, да взимат от обществото, заемайки една обществена позиция. И именно това всичко се оказва в един момент едно подхлъзване и (безвъзвратно) пропадане в пропастта.

Ако се откажем от съблазните на консумацията, от биологическото и физическо пресищане, от триумфа на тщеславието, от позора да властваш и от страстта да доминираш над други хора, ти ще намериш пътя на пет метра от пропастта, пътя, от който ще наблюдаваш и изучаваш пропастта, без да поемаш риска да пропаднеш в нея. За това е нужно да се справиш с лакомията в храна и в надмощие, да предпочетеш радостите на действието, на целта, смисъла, на функциите на обществото пред личния апетит. **(21 септември 1981) Дневници. Тетрадка № 7**

Има ли трагедия?

Редица художници пострадаха в един или друг период в своя живот от неразбиране, от обществено подценяване или отхвърляне. Схемите са различни, но можем да изброим много български художници и скулптори. Минава време, величините натежават. И сега вече се приемат като солидни стожери на нашата култура. И дали всичко вече е наред. Дали нещата се свеждат до отхвърляне на заблудите или предразсъдъците. Остава една трагическа загуба, която не се възстановява. Това са отрязаните криле и непостигнатите височини. Тези, които сега приемат като безспорни авторитети, по-рано бяха лишени от важна част от силите си, от проектите си, от някои от най-добрите си творби. Някои от тях може би щяха да надхвърлят своя ръст, ръста, който ние познаваме. И нашето изкуство можеше да има творци от по-висок ранг. Нашата вина никой не може да я отнеме, нито посмъртно дадените звания, нито посмъртно направените изложби, нито хубавите и верни думи, казани със закъснение. Творецът се нуждае от разбирането и справедливостта на тези, които благославят и оценяват изкуството своевременно, не за себе си, не за свое удоволствие или за наслаждение на материални блага и престиж, а заради самите творби. Творбите се нуждаят от стимули, от съпричастие, от благодарност, за да изтръгнат по-високите, възможните по-високи стойности от чувствителността на твореца, от неговото общуване с публиката, от взаимността, която дава чувството, че си потребен на хората. Само своевременната помощ може да продължи живота и дори да тласне твореца нагоре.

За кои художници става дума?

За всички, които имат талант и се съмняват в него. За всички, които имат силни чувства и слаби социални мишци. За всички онези творци, които стават мишена за спекулации, с които обърсват нечистите си ръце ловките и хитрите полу-творци със сатанинските амбиции. **(10 април 1982) Дневници. Тетрадка № 9**

Как да се обособим като национално изкуство? Какво е нужно? Кой може да го направи? А кой му пречи? А изобщо възможно ли е? Да, възможно е. Разбира се, на първо място е нужна свобода. Но кой се нуждае от свобода? И каква свобода? Свободата е нужна на реалния процес. Свободата значи да няма унищожително насилие на противоположни сили в противоположни посоки. Свободата значи да няма насилие отвън, за да може вътрешният закон да доведе до реализация. Вътрешният закон в случая значи твореца, чиито вътрешни сетива възприемат определени [...] *тенденции, превръщат ги в цели и стремежи. Всичко това става процес. Ето, един Кирил Петров. Той усеща самия свят дълбоко и силно. Селския свят на България, онзи, който доминираше и който все повече изчезва. Той го усеща като селянин, като мислител с всичката широта на твореца, който няма други интереси, освен да материализира своите усещания. Той се оглежда в световните процеси, но неизменно е живял сред своите селяни, там ражда образи, цели, там се стреми да проникне в психологията на селянина във* [...] *на отношенията между човека и земята, в социалните процеси, които разкриват общата природа на човека, желанието му да властва над природата и над ближния. Той чувства тази действителност и е избрал страната на човека, който се бори с природата сам със семейството си. От* [...][...] *наблюдател, Кирил Петров си създава и своя философия, и свой начин на живот, своя нравственост, вкус към цветовете, към психологичния начин да вижда пространството, начин да композира. Той има отношение към формата. Той предпочита затвореното пространство на иконата, добротата цени най-високо от човешките добродетели, обича притихналите конфликти на топли и студени багри. В колорита преобладават цветовете на октомврийската шума. Живя като отшелник, не понасяше насилието върху себе си, имаше отвращение към мисълта да го упражнява. Това са вътрешни тласъци, които го тласкат към творчество. Към тези вътрешни импулси той може да прибави още нещо само ако материализира своите импулси свободно, но и ако усети, че нещо липсва; и ако разбере какво е това. Следователно, всичките тези процеси са интимни, негови, от елементи, от които е съставен неговият дух и живот. Ето затова е толкова естествена и нужна свободата за твореца. Кое е насилието за него? Те го отричаха, обвиняваха във формализъм. През 1947-8 година неговите картини не ги приемаха в изложби, не ги репродуцираха, не ги публикуваха в печата. През 1965 на журито (в което участваха) Н.* [Никола] *Мирчев, Дечко Узунов,* [Атанас] *Божков, Владо* [Владимир] *Гоев,* [Димитър] *Остоич и т.н., аз предложих да бъде награден един пейзаж, който беше отпечатан в календара на СБХ от тази година (поради това, че го бях редактирал в издателството). Всички участници в журито мълчаха и гледаха в различни страни, без да отронят една дума като коментар.*

В дъното на насилието върху Кирил Петров действаха вкусовете на полу-художници, комплекси и предубеждения на полу-политици, убедени, че защитават някаква висша кауза, която се свеждаше до това да нямат неприятности. Кирил Петров доживя своето признание, но никой не знае как би повлияло неговото изкуство, пратено в изгнание двадесет и шест години от нашето развитие, нито какво би направил той, ако участваше пълноценно в художествения живот и ако имаше свободата да се бори с художествените проблеми, вместо с проблемите да остане жив, да се върне от заточението. **(3 август 1980) Дневници. Тетрадка № 2**

Иван Милев (фонда на градската галерия) пространството

Това пространство е напрегнато, действа фронтално. То не си служи с имитационно трето измерение, но то не е декоративно. То е триизмерна мисъл за пространството. Или мисъл за триизмерното пространство. Има своята особеност. Това пространство излъчва едновременно своите три измерения от всички части на картината. Нейният екран към мислена реалност, който отразява един фрагмент в движение, и всички квадратни сантиметри са равностойни. В другите картини от тази епоха има център и околност, който дава някакво напомняне за овалност, но тя е елементарна - резултат на академични догми, които се повтарят, а не живо усещане за овалност, която би била, ако е реална, различна за всеки автор. *Друга картина на И.М. е Пепеляшка. Тя е* построена *на същите принципи. Тези принципи са на Иван Милев. Те го разкриват като жив носител на старинната българска стенопис, който живее в XX век и диша напрегнатата атмосфера на нашата истинна православна пластичност. Милев има силен рефлекс към динамични пространства, към изблика на многогласието. Неговите картини са източно православен хор, а не пеене с орган. Тези акорди са чисти, мелодични и звучат по-топло, по-човешки от тръбите на органа.* **(15 октомври 1982) Дневници. Тетрадка № 11**

Майстора, Кирил Петров, Злати Бояджиев пият от извора на традицията и странно ли е защо тази течност ги поддържа така чисти, така нравствено чисти. Замърсителите в творчеството идват от тайната мисъл да ограбиш изкуството, да спечелиш от него. Ала [на] *изкуството се служи, както се служи на една идея, и винаги само се дава. Да, художниците, които отдават целия си живот и всичките си чувства и сили, все някак преживяват, но те преживяват, както и професионалните революционери. Изкуството, както и революцията, умее да даде необходимото на своя служител, но не, за да живее личен живот, а да служи пълноценно. Обратните принципи са пошли грабежи. Нравствената хигиена е едно от условията за творчеството.* **(5 март 1982) Дневници. Тетрадка № 8**

[За Никола Мирчев]

Живописните [му] *платна бяха чисти илюстрации без пластични търсения, без пластично преживяване, без духовност. Политичността в неговите карикатури беше обикновената карикатурна илюстрация – лозунг, а политичността в обществения живот той разбираше като обединение на онези художници, които се стремят към успеха на всяка цена, които имат усет за социална ситуация, които умеят да я използват, които са решени да заимстват или казано другояче, да се учат от всеки, който предвещава успех. Той покровителстваше онези, които се учеха от умерените на буржоазното изкуство.* **(24 септември 1981) Дневници. Тетрадка № 7**

Хитрите побеждават трагически, а мъдрите - комически.

Хитрецът се упойва от своите успехи, без да разбира, че това е от миризмата на труповете, които той е повалил.

Мъдрият предизвиква смях със своята победа, защото тя оптически прилича досущ на поражение. **(25 септември 1981) Дневници. Тетрадка № 7**

От Дечко си спомням, че винаги е бил чаровен, и всичко, което е казвал, е било между другото, разсеян и неангажиран. Но в общата композиция на неговите прояви, социални и художествени, има желязна последователност и праволинейност. Той не се ангажира нито със становища в обществените отношения, нито с ясни сюжети в картините, нито с точни контури в интерпретацията на формата. У него преобладават безформените петна, съблазняващи окото, нахвърляни сякаш спонтанно. Но спонтанното нахвърляне на петна, линии, мазки става, когато художникът е екзалтиран от чувства, мисли, открития. А в картините на Дечко няма нито чувства, нито мисли, нито открития, а един артистизъм, който отдавна е станал реалното средство, търсено [...] *и повтаряно средство, но към каква цел? Целта да бъде ухажван от силните в обществото и да получава всичко, което материализира ухажването. За тази цел Дечко се труди старателно и без скрупули.* **(22 февруари 1984) Дневници. Тетрадка № 19**

Светлин [Русев] *в поканата и на плаката показва работа с повече настроение и цветове, които са нещо ново за него. Оказа се, че това е една единствена, твърде малка по размер работа, която чуждее на експозицията. Тя не характеризира изложбата. Там са пак белите тежки скулптурно-гипсови етюди с богати фактури, направени с технологическа ловкост. Светлин не прониква във визуалния свят, в пространството и формата, в цветовете, както не прониква в своя душевен свят. Има развитие само в сръчността на полагане на цветовете, на лакиране* и разнообразяване на *цветните монохромни плоскости. Има грижа за повърхността на картината. Тя има завършеност на направа на мебел. Мъртви лица. Овална обемност без пространство, без трето измерение, безизразни същества в психологичен и визуален вакуум. Вместо пространство - издута обемност, няма завършени характери, а завършеност на повърхността на платното. Картините не се различават по своето състояние, те действат като фрагменти и повторения на един етюд. Няма движение, няма живот, няма конфликт, а само технологична, логична повторяемост на изработката. Някои платна с контур и бели петна са потърсили мига на непосредственото преживяване, но не са го намерили. Тук няма поток от пластично преживяване с проникновение, с докосване, с грешки, а една алхимия с невярното чувство за притежание на магическия камък.*

Тези картини не разкриват чувства, нито идеи, а амбиции за значимост, една маниакална увереност в мащабите не на образа, а на социалния [...], *обработван най-активно от безспорния организаторски-административен талант и неуморна активност на автора.* **(18 юли 1982) Дневници. Тетрадка № 10**

Който владее майсторството да намери конфекцията на вкусовете, извлича благата на успеха, но не участва в развитието на изкуството и моделирането на вкуса. Моделирането на вкуса започва с отричането на съществуващите вкусови норми. Но това не е самоцелно, а само непреодолим резултат от появата на една нова концепция, от намиране на нова гледна точка. **(21 октомври 1981) Дневници. Тетрадка № 7**

Художникът не може да направи нищо повече от отчаяни усилия, ако не получи духовната и материалната подкрепа на обществото. При капиталистическата система има различни начини за това – едни се издържат от бащи, други от братя, трети от меценати. При нас единствената подкрепа и стимул може да дойде от държавата, а нейните съвети и комитети се ръководят от художници. Следователно, художникът може да бъде подкрепян единствено от художници – съперници. А художникът, който борави с административната технология, знае как да се избави от своя съперник, особено от онзи съперник, който е по-значителен творец и, следователно, опасен съперник. Така мнозина таланти остават в глуха улица, като се правят достатъчно много жестове да се създаде впечатление, че се подкрепят, и в същото време да ги тласкат към пълна изолация от моралните стимули; и като не им осигуряват повече от 10-20% от необходимите материали за работа и когато ги превръщат в прозрачни призраци, през които погледите преминават, без да ги забелязват. Така нервите им не издържат и те изсъхват, съсухрят се и постепенно умират. **(21 октомври 1981) Дневници. Тетрадка № 7**

Отново в ателието. Отново трябва да изтърпя призраците – призраците на унижението, на подчинението, на безизходицата. И най-ужасяващите сенки на смъртта. Тук – в ателието, тези сенки са се спотаили и през последните месеци лудуват. Нямат мира. Смъртта виси, дебне, шава. Да, не съм сам, но предпочитам да съм сам, без нея. Не мога да я изпъдя. **(7 октомври 1981) Дневници. Тетрадка № 7**

Страданието

е обект на изкуството и път към изкуството. За обекта се мисли и говори, а за пътя – пътят се изминава. За пътя е нужно просто увереност, че води до целта, устойчивост и понякога глътка вода. **(22 февруари 1984) Дневници. Тетрадка № 19**

Коментира и подготви за печат **Красимир Илиев**

---

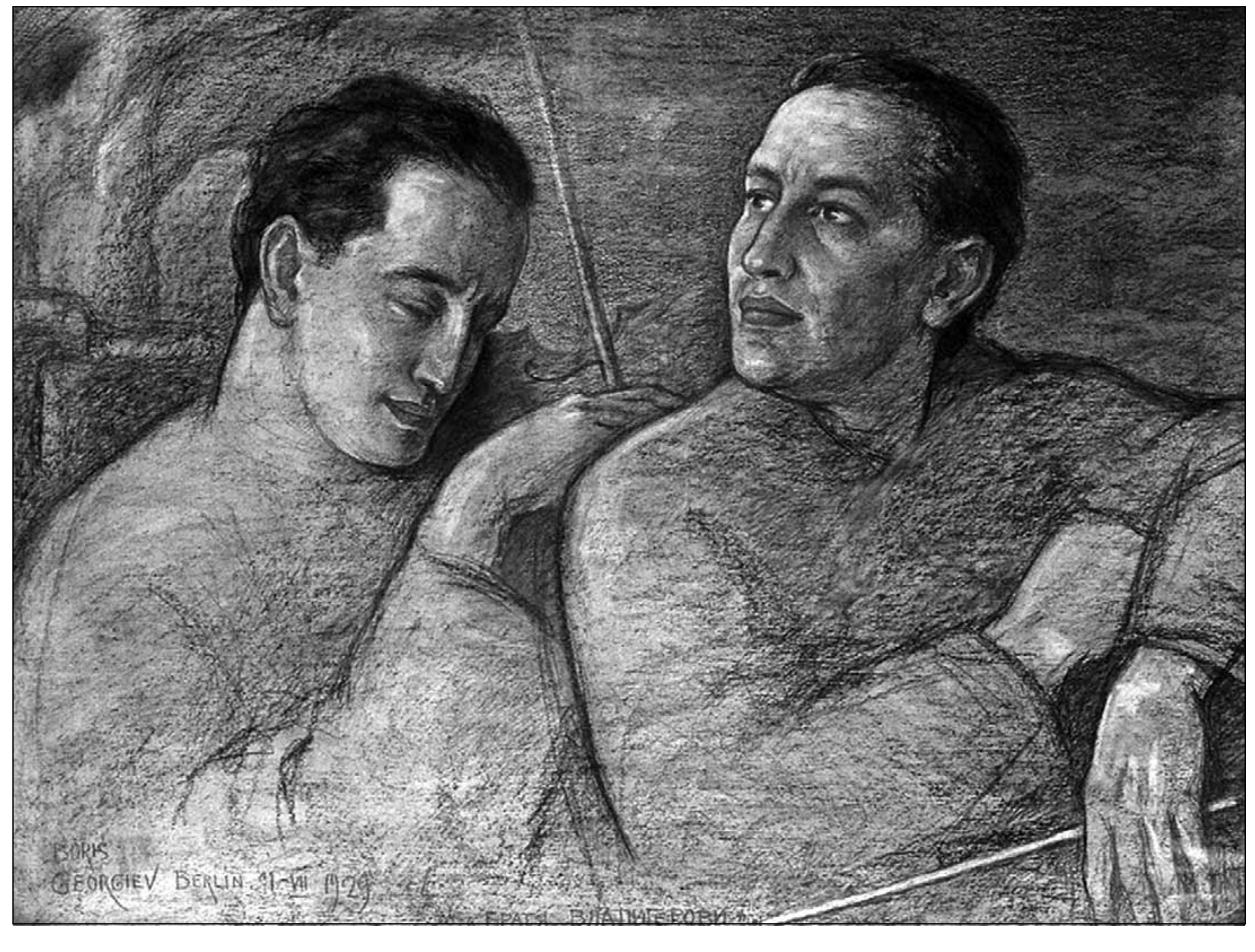
[1] **Татяна Вучева твърди, че е виждала в ателието на Пацев голямоформатни тетрадки-дневници още в края на 60-те години. Възможно е, защото понякога в тези дневници той вмъква свои по-ранни размишления.**

[2] **Неразчетена дума.**

[3] **Мазката може да бъде нежна, милваща платното, тя може да бъде удар, тревожен, отчаян или волев.**

Панчо Владигеров - един уникален живот

От вундеркинд до всепризнат музикален авторитет



Борис Георгиев.
Любен и Панчо Владигерови.
Берлин, 1929 г.

Той е двукратен носител на Менделсоновата награда на Висшето училище по музика в Берлин. Музикален ръководител в театрите на големия немски режисьор Макс Райнхард. Негови творби са изпълнявани в Берлин, Мюнхен, Франкфурт, Дрезден, Виена, Залцбург, Париж, Копенхаген, Стокхолм, Брюксел, Ню Йорк, Москва, Рим... Делегат на Световния конгрес на мира – 1949 година. Член на Съвета за международно сътрудничество на композиторите в периода 1936 - 1942 г. по покана на Рихард Щраус. Лауреат на Хердерова награда за особени заслуги в развитието на Европейската култура – 1968 година.

По-запознатите читатели вероятно ще се досетят, че тук са изредени някои от по-значимите постижения на известен български композитор. Техният подбор е логичен предвид тежестта им на международно ниво и донякъде подсказва защо Националната музикална академия днес носи неговото име. Представена по този начин обаче, горната селекция също и изненадва – а може би дори ни напомня до каква степен сме свикнали да мислим за собствените културни дейци предимно в контекста на родния топос.

Тази година отбелязваме **120-годишнината от** рождението на **Панчо Владигеров** - отличен повод да си припомним мястото и значението на големия творец за културата на България и да почерпим нови сили от неговата музика, а може би – ако се вгледаме правилно – и от историята на неговия живот.

Роден е в Цюрих на 13 март 1899 г. Неговият брат-близнак, Любен, който става впоследствие блестящ цигулар, е роден 18 часа по-рано - на 12 март. Панчо понякога се е шегувал: „Ако беше дочакал да се родиш на 13-и, и ти щеше да станеш композитор.“ Бащата на близнаците – Харалан Владигеров – е уважаван адвокат с чуждестранно образование, а майка им – Елиза Пастернак – завършва медицина в Париж, като при това е единствената жена в своя курс. По майчина линия Владигеров счита себе си за родственик на известния писател Борис Пастернак.

От ранна възраст малкият Панчо говори свободно български, френски, немски и руски език. Според някои музиколози, това намира отражение по-късно в композиционния стил на неговите творби, в които музикалният изказ на конкретни епизоди често напомня на говора, характерен за тези езици. Владигеров има възможност да развие своите композиционни умения при големи специалисти още в своите ученически и студентски години, преди и след заминаването си за обучение в Академията за музикално изкуство в Берлин през 1913 година. Негови учители са майстори, представители най-вече на руската и немската школа, като Паул Юон, Хайнрих Барт, Георг Шуман, Леонид Кройцер, а дори и „бащата на българската хорова песен“ Добри Христов, който, от своя страна, е и чешки възпитаник. Когато идват първите по-сериозни успехи на младия музикант – награждаването с Менделсонова премия (1918 и 1920 г.), ангажиментите в Deutsches Theater и останалите четири театри в Берлин и Виена на Макс Райнхард (1920-1932), концертните ангажименти и изпълнения на негови творби от оркестри от величината на Виенска филхармония, от изпълнители с международна известност, като Густав Хавеман и Макс Розен, и от диригенти от ранга на Фриц Райнер – той има пълното право да се нарече „международен композитор“ и то най-вече заради задълбоченото разбиране на западната класическа музикална традиция, познаването на световното музикално наследство и цялостното овладяване на композиционната проблематика на едно високо и актуално за времето ниво. Още за ранните години от кариерата на Владигеров не би било пресилено да се каже, че той е приет за „участник в световния музикален дискурс“, а право за това той придобива единствено след дългогодишно изучаване на „езика“, „материята“ и „предмета“ (или по-точно, „предметите“, в музикално-композиционно отношение) на този дискурс.

Забележителен е обаче и смелият избор на съдържание, което той внася в дискусията, в „разговора“ със своите колеги на композиционно-художествено ниво. Става въпрос, разбира се, за идиоматиката на българския фолклор - неизменна част от музикалния му изказ. Още през студентските си години Владигеров недвусмислено отдава централно място в своя стил на традиционните интонации и темпоритъм. Именно когато е далеч от родната земя, той създава едни от най-емблематичните си творби, като Рапсодия „Вардар“ (1922) и „Българска сюита“ (1926). Това не е просто избор на по-необичайни (за западното музикознание - екзотични) средства; избор, поощряван и от неговите преподаватели и колеги. Това е преди всичко естествен израз на духовното наследство, с което той винаги се е идентифицирал. Това е и философия, която композиторът предава впоследствие на своите ученици. Той често казвал: „Пишете така, че само от един-два такта да се разбира, че сте български композитори. Винаги носете българското.“

Този директен подход и искрената вяра на Владигеров в значимостта на българския фолклор ни дават основание да го причислим към тази група творци на XX век, които носят напредничаво, дори и за съвременните стандарти, схващане на понятието за културно наследство. Когато проследяваме изказванията и действията на родния музикант на чужда територия - избор на репертоар за концертни програми, композиционни решения и т.н., – можем да се убедим, че за него едва ли някога е стоял въпросът дали българската култура има място в европейската или в световната. Че тя е ценна за световното развитие, това би трябвало да се разбира от само себе си – затова и заслужава да бъде експонирана. Именно Панчо Владигеров имаме основания най-вече да съпоставим в това отношение и с руските му колеги, които създават национална култура с ясното убеждение в нейното „наднационално“ значение. Така се стига до възприемането на културното наследство на един народ като част от световната културна съкровищница, като общочовешко наследство, което принадлежи както на народа по пътя на духовната му идентичност, така и на всеки човек заради потенциала, заложен в съответната култура да издига и обогатява този, който се стреми към духовно усъвършенстване. Чрез подобен мироглед се осъществява и плавният преход от конкретиката на една традиция, практика или дори идеология към абстрактното й възприятие като част от пътя на човешкото развитие – мироглед, който задължава вярата в добродетели и идеали като гарант за собствена стойност. При Владигеров вярата в „добродетелността“ и потенциала на родния фолклор се проявява по един чисто инстинктивен път – най-често и най-ярко, във вид на музикални решения – и именно като такава заслужава да бъде отбелязана.

Идентифицирането и утвърждаването на Владигеров изключително като български композитор на международна сцена е окуражавано от майка му, която по произход е руска еврейка. Интересен – и, парадоксално, може би показателен за неговото собствено възприемане като наследник преди всичко останало на българския дух - е начинът, по който Елиза Пастернак се опитва да вдъхнови сина си да напише един от по-късните си опуси. В края на своя живот тя му изпява еврейска религиозна песен – „кадиш“, като добавя: „Панчо трябва да създаде едно произведение за прослава на отечеството си България, което да посвети на моя нещастен народ“ (съществува архивен аудио запис от изказването й). Творбата, която Владигеров пише впоследствие - „Еврейска поема“ (1951), спечелва възхищението на Дмитрий Шостакович, който отбелязва: „Уникално произведение. Такова произведение се пише веднъж на 100 години!“

Шостакович далеч не е единственият знаменит музикант, с когото Владигеров е поддържал контакти. Тук може да се споменат цяла група съвременници на композитора - Рихард Щраус, Йозеф Маркс, Джордже Енеску, Арам Хачатурян, Бела Барток, Золтан Кодай, Дину Липати, Святослав Рихтер, Давид Ойстрах, Евгени Светланов и много други. Показателен е следният случай: през 1926 година Херберт фон Караян, още студент във Виенската академия на изкуствата, намира новоиздадения от „Universal Edition” Първи клавирен концерт на Владигеров и решава да го изпълни на своя дипломен концерт. Години по-късно знаменитият австрийски диригент има повод да установи контакт с българския композитор покрай записи с пианиста Алексис Вайсенберг – ученик по пиано и композиция на Владигеров от ранна детска възраст. Караян изпраща своя снимка с автограф: „На моя скъп приятел Панчо, за спомен от клавирния концерт 1926 година. Сърдечно, Херберт фон Караян“.

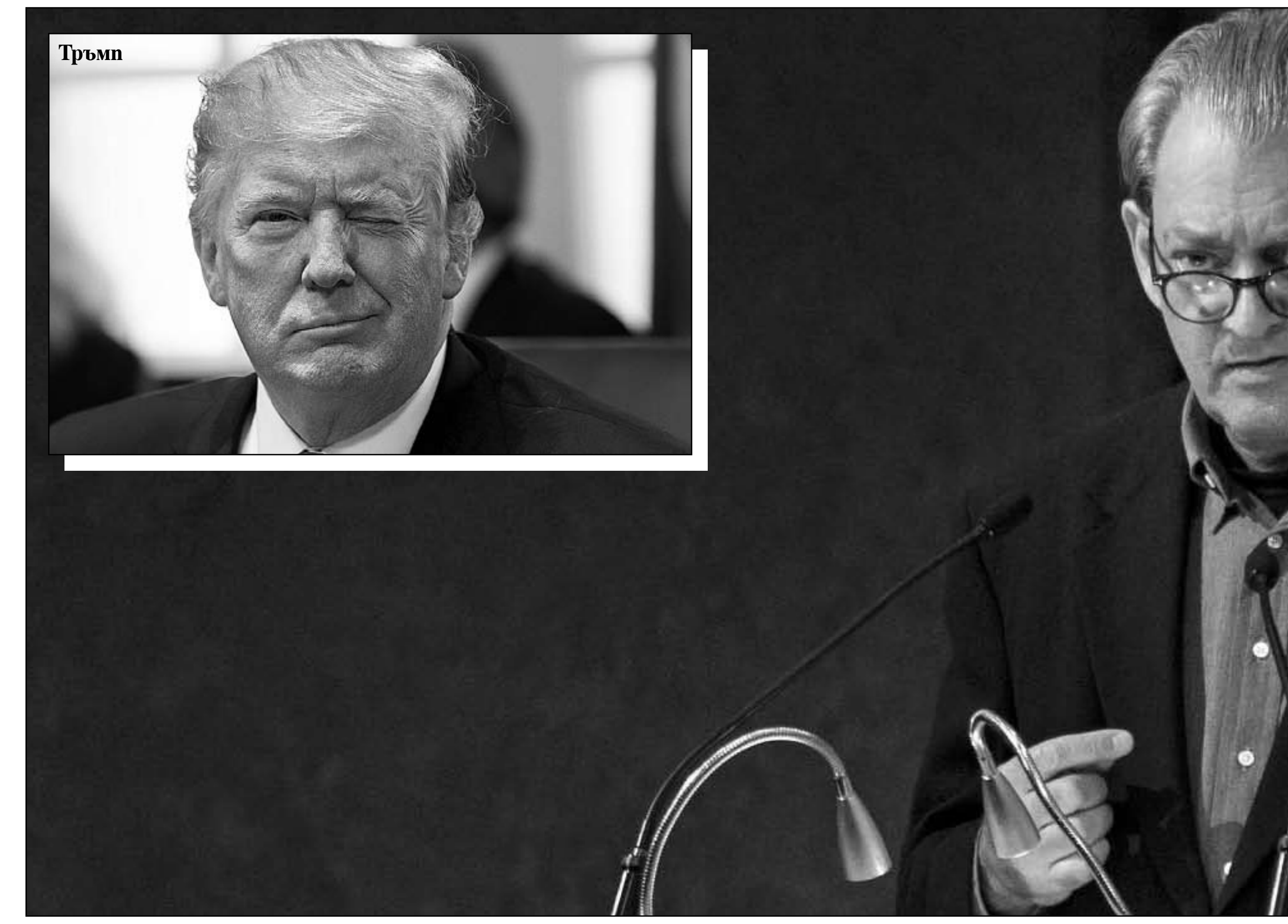
Друг любопитен случай е и запознанството на композитора с Алберт Айнщайн на изложба на Борис Георгиев, на която са представени портрети на великия учен и на братята Владигерови. Тази среща довежда до едно искрено, но дискретно запазено от обществото приятелство между двамата. Известно е, че по време на престоя на Владигеров в Берлин, Айнщайн нееднократно му е гостувал, като двамата са репетирали заедно, свирейки произведения от Бетховен, Брамс, Шуман и други. Тук трябва да се спомене, че съществува и втора версия за точния момент на тяхното запознанство. Според нея, Айнщайн минавал покрай квартирата на българския музикант, когато от улицата чул превъзходното му свирене на пиано. Решил да почука на вратата, за да разбере кой живее на този адрес. Когато маестрото отворил, големият учен възкликнал: „Г-н Владигеров, аз вече ви познавам, защото съм слушал ваши произведения“.

Може би не е случаен фактът, че Владигеров успява да създаде собствена композиторска школа чак след своето завръщане в България. Все пак, понякога културният феномен трябва първо да даде плод в собствената си среда. Зад новото предизвикателство в преподаването можем да прозрем още един критерий за стойност на културното наследство, а именно, теста на поколенията - за да се превърне едно живо изкуство, едно познание в национална или наднационална ценност, трябва първо то да може да се предаде на следващата генерация. В това отношение, духовното и музикално наследство на Владигеров не се ограничава само до неговите произведения, то преминава към неговите ученици – едно цяло ново поколение музиканти с най-ярки качества, като Парашкев Хаджиев, Пенчо Стоянов, Константин Илиев, Иван Спасов, Васил Казанджиев, Милчо Левиев, Красимир Кюркчийски и др. Да бъдеш ученик на големия композитор е било чест, с която той удостоявал малцина. Взискателен, но и живо интересуващ се от развитието на младите си последователи, именитият музикант понякога отбелязвал пред тях: „Аз съм професорът, ти си ученикът.“ Впоследствие всички негови студенти също стават професори. А извън стриктната атмосфера на класната стая, те помнят изключително естественото, непринудено поведение и неподправения хумор на своя педагог – музикантът, който респектирал и водел редовна кореспонденция с много от любимите им композитори. Защото ръстът при високите в изкуството има преди всичко вътрешно измерение.

Тазгодишният юбилей на Панчо Владигеров носи спомена за един живот, посветен на изкуството, образ, който сякаш „изплува“ от миналото, но бързо добива значимост и в настоящето. Във времето на отворени граници и световни пазари, на глобализация и нерядко - на противоречиви схващания за културна идентичност и национална мисия, примерът на големия български музикант е крайно интересен, реален, актуален, едновременно зареден с напредничави идеи и освежаващо непорочен заради относително чистия идеализъм на една почти отминаваща епоха. Имаме пълно основание да го разгледаме, да го обмислим, да почерпим опит, да сравним и да намерим в него и послание към бъдещето.

Александър Лиалиос

Александър Лиалиос е пианист, лауреат на наши и чуждестранни международни конкурси. Възпитаник на университета „Йейл“, където следва пиано и физика, и на НМА „Панчо Владигеров“, където защитава докторантура върху мелодиката в клавирните сонати на Франц Шуберт. Понастоящем е хоноруван преподавател в катедра „Камерна музика и клавирен съпровод“ на НМА „Панчо Владигеров“ и уредник-експерт в Къща музей „Панчо Владигеров“.



Тръмп

Пол Остър

Тръмп е просто инструмент в ръцете на радикалната десница

Разговор с Пол Остър при посещението му в Париж

Във френското издателство Actes Sud излезе големият роман от 1000 страници на Пол Остър „4 3 2 1”. Той представлява четири „вариации” на живота на млад американец през 50-е и 60-е години на XX век на фона на войната във Виетнам и расовите конфликти. По повод появата на книгата на френски американският писател бе в Париж и отговори на въпроси на Le Nouvel Observateur за Тръмп, десницата, расизма и надеждата, породена от новите предизвикателства.

- „4 3 2 1” разказва за четири възможни начина, по които е можела да протече младостта на един и същи персонаж на име Фъргюсън. Това ни подканва да си зададем въпроси за случайностите, които запращат в различни посоки съдбите ни. Онова, което е валидно за индивида, в сила ли е за отделната нация и съществува ли исторически детерминизъм? Нима победата на Тръмп или на подобен персонаж не беше неизбежна, имайки предвид скорошната история на вашата страна?

- Винаги е много интересно, когато изучаваме историята, да изследваме „онова, което не се случило”, събитията, които са изглеждали неизбежни, но в последния момент са били избегнати. Ако следвате този подход, ще откриете, че в този свят нищо не е неизбежно. Винаги има решение на проблемите. Причината, поради която хората не могат да ги разрешат, е липсата на въображение, воля и талант.

В рамките на моя живот годината, в която сме били найблизо до избухването на световен конфликт, беше 1962 г. – Карибската криза. Тогава съм бил на 15 години. Генералите на Кенеди искаха да бомбардират Куба, за да започнат Третата световна война. Съвсем основателно, опасявайки се от световна катастрофа, Кенеди успява да надхитри Хрушчов и да предотврати кризата. Войната ни се размина на косъм. В същото време, Първата световна война и разпадането на Югославия са примери с обратен знак – това са катастрофи, които са можели да бъдат избегнати, но са се случили заради липса на въображение.

Така че отговорът ми на вашия въпрос е „не” - избирането на Тръмп и катастрофалната посока, в която той поведе страната ни, не са резултат на детерминизма. Те се дължат на много фактори, които се проявиха по едно и също време. От друга страна, понякога се питам какво ли би се случило, ако Хилари Клинтън бе спечелила. За нея и за страната ни това би било кошмар. Тя щеше да бъде подложена на страхотен тормоз от страна на републиканците. Те щяха да започнат процедура по импийчмънт срещу нея, щяха да се опитат да я вкарат в затвора... Щеше да бъде страшно и вероятно щеше да има много по-дълбоки обществени разделения.

- Но Тръмп не идва от нищото...

- Разбира се, че не. Той е резултат на петдесетгодишна история – историята на една радикална дясна идеология, която постепенно започна да владее Републиканската партия. Всичко започна с Бари Голдуотър[1].

След това, през 1980 г., избраха Роналд Рейгън за президент и в онзи момент нещо в американската психика се пречупи. По непонятни за мен причини хората обичаха Рейгън, а за мен той беше опасен клоун. Той убеди много американци в истинността на прочутата си реплика: „Държавата не е решението. Тя е проблемът”. Тя се превърна в идеологическия компас на Републиканската партия.

Днес тази идеология е изцяло посветена на унищожаването на правителството. Какъв невероятен парадокс! - тези хора се стремят да бъдат избрани, за да унищожат институциите, от които са част.

Тръмп е олицетворение на това.

Много избиратели се заблудиха и гласуваха за него, смятайки, че той е независим, надпартиен. В действителност, той е най-обикновен инструмент в ръцете на ръководството на Републиканската партия, които го използват, за да се сдобият с всичко онова, за което винаги са мечтали. Уви, техните планове се осъществиха.

За тях Тръмп е огромен успех, независимо от безспорните доказателства за неговата глупост и некомпетентност. С Тръмп те много ефективно постигат целите си. Защото никой не обръща внимание на онова, което реално се случва. Вниманието на всички е ангажирано от Тръмп – той ни предлага забавление и шоу. Той е клоун, от когото не можеш да откъснеш очи. Целият свят го наблюдава, смее се, поклаща с тревога глава, скандализира се. А през това време върхушката от Републиканската партия унищожава всичко.

- Дали тя наистина успява? Отстрани изглежда, че срещу Тръмп има голяма съпротива - Конгрес, съдилища, медии... Като казвам това, имам предвид отхвърлянето на „Обамакеър”[2], забраната за влизането на мюсюлмани в САЩ[3] или протекционистките му амбиции.

- Гласуването за отмяна на „Обамакеър” определено се провали. Но, ако се абстрахираме от този случай, трябва да си дадем сметка за нещо: сега всеки клон на правителството се ръководи от човек, който работи за унищожаването му. Начело на американската Агенция за защита на околната среда стои човек, който не вярва нито в климатичните промени, нито в опазването на околната среда; министърът на образованието не вярва в държавните училища; министърът на труда не вярва нито в осигурителното право, нито в профсъюзите; министърът на здравеопазването не вярва в здравно-осигурителните вноски; министърът на жилищното строителство и градското развитие не вярва в социалните жилища... Току-що приеха нов данъчен закон, който е един от най-скандалните, които познавам. За първи път са възнаградени богатите - често пъти пълни безделници, а бедните, които работят, са наказани. Това става с намаляването на корпоративния данък - от 35% на 20%... Така хиляди милиарди долари ще влязат в джобовете на толкова богати хора, колкото историята досега не познава.

- Еманюел Макрон прави същото във Франция: намалява и корпоративния данък, и имуществените данъци, и данъка върху капиталовите печалби...

- Наистина ли? Това е потискащо. В САЩ това означава по-малко пари за социални програми. Чухме някои сенатори как защитават закриването на програма, предназначена да предоставя здравно осигуряване на бедни деца, като аргументът им беше, че няма достатъчно пари в хазната. А в същото време на богатите дават милиарди! В понеделник вечер, за да постигнат споразумение с демократите във връзка с финансирането на федералния бюджет, програмата беше възстановена за шест години. Но те изпитват омраза към губещите.

Чух Бен Карсън (министър на жилищното строителство и градско развитие) да казва: „Не трябва да създаваме свят, в който хората да бъдат зависими от правителството.” Според него, това би било морално неприемливо, въпрос на „чест”. Да се говори по такъв начин е абсурдно. Ако на човек, който се дави, хвърлите въже, ще стане ли той зависим от въжето? Истината е, че всички ние зависим един от друг.

- Дали онова, което разделя лявото от дясното, не е тъкмо начинът, по който се съди за зависимостта и взаимозависимостта?

- Това е голямата разлика във философията на реакционната десница и прогресистите. В действителност, ние живеем в общество, ние носим отговорност един за друг, зависим един от друг. Но тази десница казва: „Не, всеки човек е свободен и може да прави, каквото си поиска”. Тя забравя, че всеки майка го е раждала, всеки е имал нужда от родители и учители и по някакъв начин е зависел от помощта на лекари, пожарникари и полицаи. Ако можеше, тази десница щеше да приватизира всичко това и щеше да се опита да спечели от него.

- **Какво се случи през последните петнадесет години? В социален план, Съединените щати сякаш се устремиха в една по-прогресивна посока, включително и по време на управлението на Джордж Буш: все по-слабата подкрепа за смъртното наказание, признаването на правата на хомосексуалистите, назначаването на афроамериканци на висши постове, включително Барак Обама за президент...**

- Джордж Буш не беше расист. Но с Дик Чейни и разни други започна катастрофална война за Близкия изток, найглупавата от Виетнам насам. Те заслужават да бъдат съдени като военнопрестъпници. Според мен, тъкмо те носят отговорност за най-тежката депресия, която сме преживявали от 1930 г. досега. След това, през 2008 г., ние избрахме Обама и много от нас решиха, че гласувайки за него, са извършили нещо много важно за придвижването си в желаното бъдеще.

Бързо открих, че избирането му е разгневило една трета от американското население, а може би и малко повече. Тлеещият огън на расизма, една от най-големите злини в страната ни, вместо да изгасне, се разпали. Веднага след избирането на Обама се роди Чаената партия, а крайната десница започна да контролира Републиканската партия. Само в две от осемте години на своето управление Обама успя да подчини Конгреса. По време на тези две първи години той вложи цялата си енергия в здравния закон, в „Обамакеър”. Този закон бе приет, но без нито един глас от страна на републиканците. През последните шест години той не успя да направи почти нищо. И няколкото мерки, които бе предприел в сферата на екологията, бяха отхвърлени от екипа на Тръмп... Десницата никога не е имала уважително отношение към президента Обама. В края на втория мандат на Обама, когато почина Антонин Скалия - съдия от Върховния съд на САЩ - републиканците отказаха да гласуват за кандидата, който той предложи на негово място – нещо невиждано досега! Републиканският Сенатът никога не е бил съгласен на компромиси, предпочитайки пред тях войната и кръвта. И ние все още се намираме в подобна ситуация.

- И според вас, това се дължи на цвета на кожата на президента?

- Без всякакво съмнение. Още преди да бъде избран, Тръмп се бе превърнал в политическа фигура с национално значение и причините можем да открием в следните два епизода: първи епизод - по време на процеса „Петимата от Сентръл Парк”, когато петима души са обвинени, че са нападнали и изнасилили бяла жена, която тичала в парка (през 1989 г.), Тръмп купува четири страници от „Ню Йорк Таймс”, за да настоява обвиняемите да получат смъртни присъди. Десетина години те лежат в затвора, когато излизат резултати от техни ДНК проби и става ясно, че са невинни. Тръмп обаче не изразява никакво съжаление по отношение на предишната си позиция. Втори епизод: Тръмп участва в кампания, поставяща под съмнение законността на избирането на Обама за президент. Говори се, че той е роден извън Съединените щати - нещо, което не отговаря на истината - Обама е роден в Хавай от баща кениец. Отначало никой не приема тази идея сериозно, но Тръмп продължава да я разпространява, прилагайки на практика теорията на Гьобелс, че ако постоянно повтаряте една лъжа, в крайна сметка хората ще й повярват.

Барак Обама прави публично достояние свидетелството си за раждане, но ефект няма. Когато е на път да напусне властта, половината от избирателите републиканци продължават да вярват в тези измишльотини... И именно този скандален епизод дава летящ старт на политическата кариера на Тръмп.

- Въпросът, който ви занимава по време на целия роман, е свързан с расизма в САЩ. В един момент Фъргюсън № 1 се опитва да излезе с Ронда - чернокожа съученичка от гимназията. Тя обаче го отхвърля: „Ти си бял, а аз съм черна. [...] Америка, в която искаш да живееш, не съществува и вероятно никога няма да пребъде.” Споделяте ли този песимизъм?

- Ронда Уилямс е много умна млада жена. Въпросната сцена се разиграва в средата на 60-те години, когато се радикализира движението за граждански права. Мартин Лутър Кинг губи позиции за сметка на активистите на *Black Power*. За тях и за Ронда афроамериканци и бели никога няма да се смесят. Фъргюсън е шокиран: той иска да живее в общество, за което цветът на кожата е без значение. Но Ронда му дава урок за това колко реален е американският расистки конфликт. Не споделям нейния песимизъм, но го разбирам.

Ако бях млад афроамериканец, щях да съм изпълнен с гняв и ярост. Изненадан съм колко мили са чернокожите в САЩ, когато демонстрират топли чувства към белите. Готови са на всичко, само и само да не създават проблеми. И все пак, белите постоянно ги възприемат като потенциален проблем. В действителност, афроамериканците живеят в един много несправедлив свят. Ако ги хванат да пушат марихуана, влизат в затвора. А на вас, белите, ако това ви се случи, само ще ви кажат да не го правите повече. Делът на афроамериканците в затворите е огромен, тъй като ги съдят по други стандарти. На много места, ако сте афроамериканец и карате хубава кола, от полицията редовно ще ви спират за проверки. И тази несправедливост продължава вече стотици години.

- Демократическата партия в състояние ли е да се бори срещу тази радикална десница?

- Демократическата партия загуби смисъла на действията си. Нейните членове вече не знаят кои са. Това е много е тъжно. На последните избори кампанията, която водеше Демократическата кампания, беше катастрофална. Хилари Клинтън можеше да бъде новият Мартин Лутър Кинг, но трябваше да предложи на САЩ алтернативна „мечта”. Тя не биваше да се обезличава, атакувайки Тръмп, тъй като това само го направи по-силен.

Онова, което ме интересува повече от Демократическата партия, е появата на новия активизъм в САЩ в отговор на избирането на Тръмп. Хора, които никога не са участвали в политиката, сега се кандидатират за избори. Много от тях са жени. Демократическата партия има много да наваксва, докато ги настигне! Но би било прекрасно, ако това я извади от летаргията. Надявам се, че в резултат на междинните избори[4] (през ноември 2018 г.) републиканците ще станат малцинство.

- Чисто аритметически това би било трудно...

- Вярно е, но не трябва да изключваме и възможни изненади. Вижте само какво се случи наскоро в Алабама (напук на всички очаквания, демократът Дъг Джоунс спечели частичните избори в щата Алабама за място в Сената на САЩ). Съединените щати сякаш са се превърнали в ластик: те застрашават ценностите, в които вярваме вече 250 години, започвайки с демокрацията. Те или ще се опънат до скъсване и със страната ни ще е свършено; или ще се отпуснат, ще си възстановят формата и нашата Република ще бъде спасена. Към днешна дата не съм в състояние да кажа към кой сценарий сме се насочили. Американците винаги са имали голяма вяра в конституцията си, институциите, върховенството на закона... Смятали са, че системата им е твърда като камък. Но тя е като сапун - разсапунисва се и се разтапя. И ако по отношение на Тръмп не се вземат мерки, скоро няма да има нищо друго, освен пяна, хвърчаща по улиците.

Разговора води **Паскал Рише**

l' OBS № 2778, 01.02.2018

Превод от френски **Иван Николов**

[1] Бари Голдуотър (1909 – 1998) е сенатор от щата Аризона в периодите 1953–1965 и 1969–1987. Той е кандидат за президент на Републиканската партия на изборите през 1964 г., когато е победен от Линдън Джонсън. Убеден антикомунист с консервативни възгледи, обявяван за символ на агресивната политика на САЩ.

[2] През юли 2017 г. сенаторите от републиканското мнозинство в САЩ осуетяват плана на Доналд Тръмп да отмени и замени спорната здравна реформа на предшественика си Барак Обама.

[3] През февруари 2017 г. Федералният съд в Сиатъл спря временно прилагането на президентския указ, с който се затягаше имиграционното законодателство, а по-конкретно се преустановяваше приемът на граждани от седем държави с предимно мюсюлманско население.

[4] След междинните избори републиканците запазиха контрола над Сената, а демократите получиха мнозинство в Камарата на представителите.

Европа фантомът

Трябва да върнем на възвишената идея на Европейския съюз нейната аура на произхода, за да разберем по-добре какво е останало от влиянието му върху съзнанието на хората. И да напомним на онези от неговите двадесет и седем члена, които са забравили откъде всъщност идва синият цвят и само дванадесетте златни звезди на знамето, което грешната ни Република закачва по балконите си. От Новия Завет, от Откровение на Свети Йоан Богослов, 12: „И яви се на небето голяма поличба - жена, облечена в слънце; под нозете ѝ - месечината, а на главата ѝ - венец от дванайсет звезди; тя беше непразна и викаше от родилни болки, и се мъчеше да роди."

Дванадесет - като апостолите, като портите на небесния Ерусалим и като Израилевите племена.

Емблемата, която плува над вече невярващите ни в Господа глави, е от 95 година от нашата ера, от времето на император Домициан, и тържествено опявява предстоящото идване на божието Царство. Едно древно мистично видение и един блокиран политически проект – и между двете има връзка.

Прави са онези, които описват постиженията на програмата „Еразъм" и говорят за подкрепата за нашето селско стопанство, които хвалят ползите и се възмущават от дефектите на еврото, но нима еврофилите и еврофобите нямат интерес да хвърлят бегъл поглед към бъдещето – върху залога и самата цел на кръстоносния им поход, без значение дали за или против ЕС.

Време за всичко

За Евротопията всяка желязна епоха води до златен век. Призивът „Никога повече" се налага първоначално като следствие след чудовищното клане от 1914-1918. Рихард Куденхофе-Калерги[1] слага началото на паневропейското движение, Ромен Ролан – на списание „Европа", а Дрийо Ла Рошел[2] - на Европа срещу отечествата. Идеята е, че след като нациите са причината за войната, то ако приключим с тези грехни разпределения на територии въз основа на договори и юридически, ще въдворим мира в света. Този правен мистицизъм довежда през 1925 г. до договорите от Локарно, през 1930 г. – до плана на външния министър Аристид Бриан[3] за Европейски федерален съюз, който бе удостоен и с Нобеловата награда за мир, и до знаменития му пакт от 1929 г., който той държи пред Обществото на народите и предлага между европейските народи да се създаде „нещо като федерална връзка". Този пацифистки федерализъм довежда до едно оптимистично, макар и рисковано, обявяване на войната извън закона по силата на пакта Бриан-Келог[4]. По онова време Обществото на народите е вълшебство на надеждата, че законът е в състояние да бъде властелин на структури и отношения в една епоха, унищожена от варварствата.

Случилото се през 1945 г. ще даде втори и по-важен импулс за осъществяването на тази забодна морална цел; повтаряйки 1918 г. – ветераните, военнопленниците и оцелелите от лагерите, изпитали на гърба си мъчения и зверства, познали ужасите на тази наша Тридесетгодишна война. Този път изпитателният срок е по-дълъг, като възстановяването се осигурява на по-солидни основи, предназначени да заковат както в нашите процедури като средство за запазване на демокрацията, така и в нашите апарати благодарение на регионални институции, които са независими от Организацията на обединените нации, наследник на Обществото на народите.

Безплодно е да проследяваме стъпка по стъпка един процес, представлявал комбинация между „юридификация" и „икономизация" и протекъл през периода от половин век: Европейския конгрес в Хага през май 1948 г., Резолюция от Месина през 1956 г. и Римски договор от 1957 г., създаващ Европейската икономическа общност (ЕИО) няколко години след Европейската общност за въглища и стомана (ЕОВС), за която договорът е подписан през 1951 г. Трудно беше да не сме европейци през 1925 г. или през 1950 г. Проблемът е защо днес стана толкова лесно да не бъдем европейци или да бъдем европейци съвсем малко. И защо има толкова много тържествена суетня около едно мъртво тяло, която е и богохулна, и твърде убедителна понякога.

Вроденият дефект

Миграционната криза разкъса опаковката на коледния подарък. Сега всеки гледа само себе си. Всеки един от европейските партньори възстановява границата си, тъй като няма как външната да попречи на чужденеца да влезе в дома му. Целта е или мигрантът да се изведе във възможно най-бързо навън, или да бъде предаден на съседа.

Провалът на първоначалния проект бе заложен в самата му концепция, а деградацията му, изразяваща се в ритмици под маската - в началото му на създаването, от бащите основатели, на първо място от Жан Моне, икономист, банкер, защитаващ интересите на държавата си и хиперактивен член на обществото, бореща се за поддържането на приятелски връзки между Франция и Съединените щати[5]. Моне е чист продукт на „ерата на мениджъра", свързана на това как в неговата земи рай се появи една нова прослойка – динамична и лидерска, опиянена от организаторството; той смята, че може да превърне модела „Съединени американски щати" върху бъдещите съединени щати на Европа. Той преприяшане думите на Хенри Форд „историята – това са глупостите".

А и географията също. Ето защо, смята Жан Моне, ред е на *homo oeconomicus* да поеме юздите.

И Моне, и Шуман, агенти на една скрита стратегия, искаха и успяха, без много да се разбере, да поставят началото на икономическа Европа, с която да акредитират и да допринесат за акламирането на един нов политически дневен ред. Техните усилия се изразиха в серия от малки стъпки, от общия пазар към външната една федерална Европа, тъй като не искащата деца дама забременява, след като мъжът я обръща с гръб към себе си. И наистина, нещата се получиха точно по този начин (както стана ясно от изоставянето[6] на проекта за Европейската отбранителна общност през 1954 г.).

Това суеверие, характерно за онези, които Балзак наричаше „специалните хора"[7], черпи сили от един изключителен исторически момент, когато след войната старите национални антагонизми са замразени поради обстоятелството, че господарите в двете Европи, съответно от Изтока и от Запада, разполагат с възможности за взаимно унищожение.

Доктрината за ядреното възпиране („гарантираното взаимно унищожение") ни освободи от гражданските ни войни. И световният мир, настъпил след обезсмислянето на традиционното неорбе между държавите и на запасяването с много оръжия, бе именно този, който направи обединена Европа, а не обратното (както обичаме да се самозаблуждаваме).

Но ако реализмът на предприемача можа да се превърне в политически идеал, то това се дължеше на формирането на едно коалиционно управление между две екзалтирани вярвания, от които в този момент вдъхновените около тях, видяха в съюза си начин да бъдат в услуга на една визия за бъдещето, много повече от изгодна, направо месианска. Това е сливането на две не толкова радикални вярвания, че Месия ще се възцари - едното е агностично, социалдемократическо, а другото – конфесионално, християндемократическо. От едната страна, имаме обожание към Бога. А от другата - култ към светците, наследен от епохата на Просвещението, уважение и преклонение пред победителите на мира и закона. Този съюз между два морални авторитета и две социални прослойки даде възможност на една технико-юридическа процедура да завладее въображението. Две семейства на духа, две системи с противоположни ценности, антиклерикални и клерикални, които обаче споделят една и съща линейна концепция за времето, стрелкаща се към крайна цел и управлявана дистанционно от нея: в по-близкия край - триумфът на Разума; а в по-далечния - триумфът на Спасението.

Две очаквания за пришествие, основани на сигурността, че бъдещето е доброто за едно цяло. Разумът, един обединяващ вакуум, чиято мисия е да събере различните, настоява за конфедериране на проблемните партикуларизми, така че преходът от националното към европейско да отговаря на логична и безспорна необходимост. Спасението е още една стъпка към неограничената благодат, която ще слезе на земята и за която е обявено в Писанията. Именно в Рим, в този сакрален град с голямо символно значение, е подписано това обединение за духовно обновление (1957 г.). На едните Договорът обещаваше мир чрез напредък, а на другите - мир чрез Христос. Един белгийски безум[8] незабавно постави символа от Откровението на Йоан върху ватиканска Европа. А един папа визионер – папа Йоан Павел II – бе този, който отслужи в катедралата „Свети Яков" в Сантяго де Компостела „церемония за Европа" (9 ноември 1982 г.), като посочи двама патрона на начинанието - от една страна, Свети Бенедикт, а от друга - Свети Кирил и Методий, единствените, които биха могли да свържат Западна и Източна Европа. Не е ли папският престол официално упълномощен да хвърли *мост* между нашите два бряга? И нима християнството създаде и не запази Европа? За да даде път на химерата, замисълът не държеше само неразмислени.

Социализмът по време на Тридесетте славни години[9] тържествено отбелязваше стъпка по пътя на окончателното обединяване на човечеството (чрез Светата Троица – социалният арбитраж, колективната сигурност и разоръжаването). Пактовете и договорите ще обезоръжат тъжните страсти, многоструктурните споразумения ще „вържат ръцете" на единствения, Духът ще победи Природата. *Католицизмът* чества първия етап от консолидирането на християнството в историческата му люлка като своеобразна печалба от помирението, прорекувано от Откровението на Исая за вълка и агнето[10].

Средно политическия грях - харизматичното изкупление. Закъсняло отмъщение на гвелфите срещу гибелините, на *черните* срещу *белите*, на свещеничеството срещу кралствата. Тези две процеси към светлината, благодарение на един и същ сбор - Съюзът на Европейските общности - си разпределиха практическите отговорности и мисията за разпространение на Църковните учения, като единствената разлика беше, че една граматика, която бе само на един или два века, и не бе равностойна на другата, имаща хилядолетна история и закотвена в библейски стил. Въпреки дехристиянизацията, християндемократите оказаха посочена спорност за това, което социалистите и в Комисията, и в Парламента, и в Съвета. Религията: цвят, предназначен за управление, трябва да бъде изтрит за сметка на небесното синьо (и зеленото - колебаещ се избор между двата цвята).

Твърдото общество за сметка на мекушавото.

С дигиталния презентизъм[11] и консуматорския индивидуализъм старите есхатологични обещания трябваше да се върнат като един вид ускоряване, вначало закъснели евангелисти и жанжоресци[12] генерали. Поетическото се стопява, изплащайки на показ икономиката. Класическото отмъщение на средствата срещу целта, на десятъка за църквата срещу крайната цел на културата. Освободена от аурата си, аурата на последните Времена, Европа е светска единствено до бюджетни сметки за смисъл. Вече не предизвиква въздишки, а скърцане със зъби. Определящи станаха числата, счетоводната книга се превърна в Свещеното писание, а висшият служител – в експерт-счетоводителя.

Но ето ни проблем. Онова, което първоначално бе начинание на икономиста, спасявано от оставащата традиционна и популярна вяра, се превърна в ядро на професионалисти - икономисти и юристи. Мобилизирането на някакво пасторско, живеещо в централните райони, онези, които са сред бюрократите и се качват на карбонови самолети, продължават да подкрепят членството в ЕС. Това е съдбата на сюжетите, но „хората, които живеят и мерят а карат дизел" (по думите на един много „европейски" министър[13]), изоставят чиновните и сектите за гласуване. Богатите също имат право на ъгълче от синьото небе, безименния човек обаче направо откача.

Разпределянето на задачите между работните и почивните дни е неизбежно при ежедневното управление и на най-красивите каузи. В ежедневната администрация на един икуменически социаллиберализъм лявото крило - светското духовенство – се грижи за паството, а дясното крило, епископатът - за 3% от него. На Колоквиумите се обсъждат ценностите, а в Комисията - постановленията. Либертарианският банкер е загрижен за далечните хоризонти, либералният банкер - за непосредствените проблеми. При нарушаването на правилата неговите санкции (на либералния банкер – бел. пр.) създават проблеми на *vulgum pecus*[14], но отляво автохипнозата скоро ще смени десницата в задачата ѝ да осигурява по-меко, успокояващо сетивата осветление. Такива са от памтивека връзките на вярата и недобросъвестността.

Сходна е и дилемата на историка – дали той ще намери потвърждение за въздействието на приказките върху най-разсъдливите умове, виждайки какви змии и гущери те успяха да погълнат, без да престават да се тупат в гърдите. Във Франция „социалистическата" левица, която се бе прицелила в социализма на „социална Европа" от 80-те години на XX век, в крайна сметка си присвои законите на пазара (приватизация на обществените услуги, демонтаж на социалната държава, дерегулацията на икономиката) и започна да изповядва далеч не социалистическата догма за свободната и ненарушена конкуренция.

От своя страна, „националната" десница направи всичко необходимо да издигне Берлин на диригентския пулт, като дори стигна дотам да се отрече от ангажимента, поет и от Париж, и от Берлин, да се зачита равнопоставеността на представителствата в Парламента и равното разпределение на гласовете в Съвета. „Необходима е силна Европа, за да може да се контролира Германия" - мърморят в Париж. „Необходима е силна Германия, за да се контролира Европа", смятат в Берлин, но, без да го казват на глас, и радвайки се на по-голям успех.

И след като дори мъдрите разсъждения не успяха да доведат до нищо друго, освен да предоставят първото място на първата икономика в пъзела; а федералисткият идеал - на една по наследство и конститутивно обусловена федерална република (Свещената римска империя), нужно беше все пак да се прояви себеотрицание, за да може да се откажат от семейните реликви: във Франция – от „интересите на работниците", а в Германия – от „националните интереси". Този жертвоготовен дух заслужава известно признание.

Фройдистите ще видят потвърждение на младежкия по своята същност характер на „илюзиите", виждайки парада от проекти, предназначени да реформират из основи, да възраждат, да дават ново начало. Силните души се съпротивляват на временните униния. Ние плетем, то се разплита, ние пак го плетем: това е десетгодишният ритъм на „новия тласък". Трябва да си представим Сизиф щастлив, а отговарящите за доброто настроение аниматори на Европа далеч не са флегматични. Пастирите, загрижени да съживят надеждата в някое мрачно стадо - sursum corda![15] - винаги ще намерят внимателни слушатели.

Без съмнение, добрите апостоли на новия фискален, юридически и изкупителен ред биха избегнали безполезните разходи на време и сиво вещество, като заменят жертвения козел на разочарованието с думите на Спиноза - философът на „природата" - *Nec ridere nec lugere sed intelligere*[16]. Тогава те биха могли да застанат на известна дистанция от непоносимата лекота на икономизма и да се замислят дали той още от самото начало не бе грешно задействан, въпреки че всичко изглеждаше съвсем естествено. Една хипотеза, която би направила и самоунищожението му напълно в реда на нещата.

Федеративната граматика

Конструкцията, кръстена от Жак Делор НПО (Неидентифициран политически обект)[17], е по-скоро шедьовър на *Irrealpolitik*, отколкото на *Antipolitique*. Това е опасността, когато искаш да направиш нещо ново и необичайно, да си повярваш, че си по-интелигентен от другите (макар и без съмнение това да е така), с цел да финтираш онова, на което Верди казваше „силата на съдбата". Хем знаем, че историята не преподава уроци, хем се правим на полу-хитреци; с какъв акъл си представяме, че можем да прескочим „животинските опростявания" (Valéry), които още от неолита сякаш предшестват чисто политическата операция (характеризираща самия политик преди политиката), чиято същност е да трансформира *голямото във всичкото.*

Тя е обобщена от северноамериканския девиз *ex pluribus unum* (който превръща вътрешната несвързаност не в слабост, а в сила). В Европа има кина, но няма европейски филм (без да броим europudding[18]). В Европа има спортисти, но на Олимпийските игри не участва отбор на Европа (с изключение на „Райдър къп", състезание в голфа, равнозначно на „Купата Дейвис"); и когато френският състезател по овчарски скок се качи на подиума, сънародниците му се радват на Марсилезата.

В Европа има вестници, но няма европейски всекидневник (след изчезването на *New York Herald Tribune*). Европа няма постоянно място в Общото събрание на ООН. Напразно брюкселските механици ревностно изпълняваха министерските изисквания - идеята машинарията да се разрасне в организъм се провали.

Не се сбъдна надеждата, че създавайки Европейския парламент с декрет, ще се появи и народ със същото име, не се изпълниха очакванията, че единната валута ще роди единна икономика. Като сложиш каруцата пред коня, няма как да искаш да прокопаеш канал.

Достатъчно е да сложите редом долар и евро, за да се убедите лично каква е разликата. Еврото е като банкнота от *Монополи,* без дата, място и девиз, призрачна илюстрация на абстрактната *ничия земя*. Доларът олицетворява паметта и територията, с география (местности), с генеалогия (бащите основатели) и с метафизика (*in God We trust*). Еврото не ни разказва за никаква история, ландшафт или трансцендентност.

Парадоксалното е, че тъкмо под формата на зелена банкнота с подробна информация, доларът успя да се превърне в световната валута, в инструмента на универсалната хегемония. В същото време, не можем да отречем, че няма универсалност, която да не е „присадена" върху някаква местна особеност – както в романите, така и на Форума. Човешкото растение има нужда от хумус. А етика, лишена от *етос*, плува във въздуха.

Както казваше Еме Сезер[19], един просветен човек, „разсаждане – да, изкореняване – не". Не *Zollverein* - митническият съюз - създаде германското единство, а битките при Садова и при Седан, Нибелунгите (плюс бирата, Лутер и Шварцвалд). Можем да разберем желанието на нашите немски приятели да изкупят желязото и огъня на Бисмарк, както ужасите на кръвта и почвата на Хитлер, като извиват пръчката в обратната посока, само и само да я изправят. Но при социалните отношения концепцията за малокръвието се затваря в кръг. Бледо розовото дори може да предизвика избиване в най-черното. „Конституционният патриотизъм" на Юрген Хабермас, който сякаш е в състояние на безтегловност, един философски блян, ползващ се с добра репутация в университетите ни, поставя под съмнение възможността един логоцентричен екстремизъм да излекува романтичния. Благородна прищявка, свързана с откъсването от земята. Появила се в отговор на една друга прищявка – свирепа и заровена в пръстта. Но резултатът не е нищо повече от две прищевки.

Ако ЕС прилича на няколко души, събрали се за групова снимка, то той в особена степен дължи това на неспособността си да се впише във времето и в пространството. „Европа" остава слаба дума, която едва-едва ангажира хората, които я използват (название, което не може да бъде заместено с по-общо понятие, като страна, държава, нация или отечество). Тя не предизвиква в гражданите си никакви емоционални трепети, няма цвят, нито аромат – тя е конструкция, твърде интелектуална е. По-лесно е да я проектираме, отколкото да я почувстваме, да я изчислим, отколкото да си я представим; като плод на въображението на лишен от музикалност дух, като идеята фикс на умните глави - тя не докосва сърцата на обикновените хора. Джордж Оруел не можеше да понесе мисълта, че един англичанин би могъл да слуша „Бог да пази краля", без да козирува. Ние бихме се притеснили за психичното здраве на минувача, който изведнъж се вкамени насред улицата, чувайки „Одата на радостта".

За лингвиста тази игра-конструктор прилича на синтактична грешка или на солецизъм (неправилна употреба на иначе съществуваща форма), или на барбаризъм (неправилно употребена чуждица). Изследването на засвидетелстваните факти от обединението предполага една *федеративна граматика*, в която под различни форми са събрани няколко инварианта: ръководител, враг и разказ. Катализатор, граница и сюжет. *Границата* препраща към вътрешно/външно, свързано с противопоставянето на една чужда власт - британска, австро-унгарска или френска. *Катализаторът* се отнася до някакъв исторически фактор и тук свързването ще бъде - индустриалецът янки с Линкълн, Савойската династия с Камило Бенсо ди Кавур, Прусия с Бисмарк.

Големият разказ препраща към легенда, към колективна фантазия. Една география, една въоръжена сила, един въображаем свят – това са лостовете, които отварят пътя на множественото към единичното, разпръсквайки „лукса на безполезната вегетация" (каквито са били местните династии в очите на Железния канцлер).

Изявлението *Italia fara da se*[20] е самонадеяно, ако помислим за чуждестранната помощ, с която Италия се е облагодетелствала, независимо дали тя е била насочена към държавата или към отделни нейни граждани. В същото време, то не е невярно, имайки предвид самосъздаването, училището и помагащата армия; италианските патриоти, които вече няколко десетилетия са силни с диалектите си, доста лесната картография, общия културен фонд (както на Мацини, така и на Гарибалди) и католическите съкровени тайни. Италия постигна своето единство, започвайки война за *независимост* срещу Виена. И Прусия се опълчи на Хабсбургите, а Съединените щати, в първоначалната си форма, срещу Британската корона. Да съществуваш, означава да се разделяш, да се заявяваш, да се противопоставяш, да включваш и да изключваш. Това са стари истини вероятно, но, за съжаление, историята на нашия регионален съюз не е изключението, което да потвърждава правилото.

Дори напротив, тя - уви! - потвърждава важния характер на две операции: първо, създаването и поддържането на враг, защото всяко прегрупиране е плод на страха и то в много по-голяма степен, отколкото на глада; и второ, изработването на носещ мит или на „легенда за идентичността" (Карло Осола). И причината за това е, че не може да има самоуважение, за *мен,* без идеал, достоен за уважение, за *нас*.

Возило без мотор

Едно идеологическо образувание, подобно на мюсюлманската умма или на Съюза на съветските социалистически републики – за което се предполага, че е било завоювано - може да бъде разпознато по размитите му пунктирани линии. Това обаче не се отнася за Съединените американски щати, които всеки може да намери на картата на света. Еластичността си има цена: аморфността. Човек не може да очаква от нещо без очертания и без лице да има телефонен номер, воля или кардиограма. Една ограниченост, едно „само тук, а не там", натъжават и разочароват, но всяко очертаване на граници в пространството, което само по себе си е злощастно, има две положителни последици. На първо място, кристализират някакви несгоди, дори кавги, които са прелюдия към всяка идентичност. Няма личност без преодоляване, без справяне с трудности. Именно след битката при Поатие[21] (в една Мосарабска хроника, описваща битката сто години по-късно) се появява прилагателното „европейски". То се „прераждат" при битката край Лепанто[22], а след това и при съпротивите срещу Сталин, който е направил много за Съюза. Заплаха, враг, това е един тонизиращ будилник. Ако се беше оказало, че идеалът на ЕС е да бъдем приятели с всички, без да се конфронтираме с никого – с изключение на разпръснатите по света терористи, които, без значение дали са маргинализирани или не, представляват заплаха, макар и не жизненоважна, но все пак заплаха за сигурността - то трябваше да направим извода, че историята на „Европейския съюз" е историята на излизането на Европа от историята. Честно казано, тази компания въобще не е влизала там, за да забие небесносиньото си благочестиво знаме на полето на битката, освен като проповедник или като допълваща сила. Когато „Европа" грееше над света, за добро или за лошо, тя не беше институция или конфедерация.

На второ място е ключовото предимство на хоризонталното отграничаване: необходимостта от отвес, съгласно принципа на непълнотата (най-кратко можем да го обобщим като „нито една система не може да бъде доизградена и затворена само с помощта на нейните собствени елементи"). В противен случай, образуваното съединяване се разпада на трансцендентност и претоварена иманентност. Несигурността (географската) и амнезията (историческата) разбиват рефлекса на солидарността, на спонтанната взаимопомощ между частите, които нищо дълбоко не ги свързва. Казват за Европа, че нейният характер е в липсата на характер, че нейната идентичност е да приема всички идентичности. С какво тогава да се идентифицираме? На какви ценности да се опираме, като не броим тези, които не са обвързващи и не могат да бъдат по-общо формулирани – ценностите, споменати в Устава (Хартата) на Обединените нации и във Всеобщата декларация за правата на човека? Как да почерпим сили, изпълвайки се с малко гордост, тогава, когато нацията вече не вдъхновява? И как да се проектираме върху едно „отникъде", когато хората, които са „отнякъде", са достатъчно зле у тях си?

„Въображаемото управлява света", изповядва Наполеон, комуто дължим фабриката за образи в Епинал[23]. Това е вярно за всички страни, но не и за Евроландия, която се придържа към несигурните реалности, въпреки предупреждението на Пол Валери: „Какви бихме били без помощта на онова, което не съществува?" Последното му предупреждение от 1945 година заслужава най-малкото да поразмислим върху него: „Би било недостойно европейският дух да се предаде – дори и на реалността". Защо недостойно? Защото хората могат да се обединят единствено в името на онова нещо, което ги надхвърля.

А това, което ги надхвърля, не е свързано с непосредствената реалност. „Ще се развеселим единствено във вечността" - казваше Сент-Екзюпери. Това е златен век на миналото или на бъдещето, едно царство, което „не е от този свят"[24]; къща „на върха на хълма"[25]. Това е фантасмагория, красива лъжа, фалшива новина, роман, велика история - наречете го, както искате, но легендата е тази, която слепва нещата.

Предопределението на съдбата[26] (Manifest Destiny) при американците, *Tan-Xia* при китайците, *Избраният народ* в Израел... и така нататък. Нито една трайна заедност няма да просъществува на базово ниво, ако не се обвърже с някаква неправдоподобност на по-високо ниво. Няма *inter* без *méta*. Няма общност без фикция.

И тъкмо защото малкият азиатски нос приютява максимално количество разнородно население на минимум пространство, за разлика от Северна Америка, където имаме минимално разнородно население на максимум пространство, той има нужда от по-ярък обединяващ фактор в сравнение с други места. Ограничение от памтивека. Духът създава идеята, емоцията дава силата. Идея без емоция не се превръща в двигател.

Хегемонистичното преобръщане

Андре Малро някога отбеляза, че „съвременният свят носи в себе си, като раково образование, отсъстващата си душа". Да добавим няколко нюанса. Не можеш да унищожиш нещо, което не можеш да заместиш[27], а в сферата на душата, както и на природата, която не търпи вакуум, няма трайни отсъствия. Еразъмската душа на Европа, където преди войната Стефан Цвайг, Салвадор де Мадариага и Ромен Ролан можеха да общуват, трябваше да отстъпи пред една друга душа - техноидна и счетоводителска – задвижващата ни сила днес.

Diminutio capitis, промяната в положението от 1945 година можеше единствено да актуализира паневропейската визия от междувоенния период. Обаче трябваше да има дух, за да се роди тяло. Един самостоятелен дух, който да може трудно да бъде смутен, за една оригинална личност. Но европейският дух, независимо дали средиземноморски, рейнски или балкански, беше удавен от Световния океан.

Прекрасният индустриалец от другата страна на Атлантическия океан окупира четири пети от киноекраните, две трети от музикалните радиопрограми и от комиксите, почти всички галерии за съвременно изкуство, философските факултети и факултетите по приложни науки, играчките, вкусовите рецептори и списанията.

Когато тялото с неговите усещания, вкусове, ритъм, апетит и зрителни способности търпи промяна, духът също се променя. И тази Европа, за която един стриктен хроникьор още през 1937 година казваше, че „се стреми да бъде управлявана от Американска комисия", успя да задоволи желанието си да намери сигурно убежище благодарение на плана „Маршал" от 1947 година. Това стана, след като тя се превърна в *Dominion* (свободна отвътре, послушна навън) – според термина, който несравнимият професор по история и география Жюлиен Грак използва, за да опише безсилието ѝ да се движи самостоятелно.

Европеецът има амбиции, но в крайна сметка прави това, което от Вашингтон му наредят, и се въздържа от онова, за което те не са му дали разрешение. „Европейците се приспособиха към положението си на васал", изненада се вчера Жан-Пиер Шевенман[28]. Това е неприятна дума, също както и думата „сюзерен". Вместо това, трябва да се говори за *трансатлантически отношения; общност на ценностите; споделяне на тежестта* или *burden sharing* (новоговорът на дипломатите има забележителни функции - упойващи, дори еуфорични). Неуместно е да се говори за *васалитет,* особено след като на Запад той се преживява като вземане на буксир (към постмодерността), а на Изток - като защитен вал (срещу Русия). Източната Европа, която още преди Милан Кундера се смяташе за „отвлечената Европа", се оказа любимото осиновено дете на чичо Сам. За това „дете" ЕС е услужлив смокинов лист, един *stop over* пред присъединяването към НАТО и към *Обсипаното със звезди знаме*, при което един Голям брат ще бъде заменен с друг.

Но можеше ли в нашите страни да е иначе, след като една динамична и всеобхватна цивилизация дойде да превърне във фолклор местните ни култури, трансформирайки ги в екомузеи, туристически дестинации и пренаселени „Венеции"? Не чрез сервилност, а чрез инкултурация стана така, че екстериториалното действие на американските закони се прие за нещо естествено.

Няма как да си обясним по друг начин факта, че така лесно приемаме и данъците (върху стоманата и алуминия), и рекета (на банките), и подслушванията (от страна на американската Агенция за национална сигурност), и взимането като заложник (германските автомобилни компании), и издаването, и отменянето на заповеди в екстремни ситуации (най-вече военни), и изнудванията (на предприятията ни в Иран), и др.

Хиперсилата се натурализира и ние преживяваме нейните вътрешни конфликти като наши собствени (с цялото си сърце заставаме зад г-жа Клинтън, добрата Америка, срещу лошата – тази на Тръмп, като се чувстваме свързани с Демократическата партия).

„Властта – това е да царуваш над въображението", казваше Жак Некер[29], а американизацията на публичното ни пространство („първичните избори") последва същия процес, настъпил в интимните ни фантазии. Четем го и във вестниците: мечтата на европейския държавен глава е да се превърне в „предпочитания събеседник" на американския президент, без значение кой. На това се дължат игрите в Г-7 и в Г-20, както и най-красивият спомен на един френски министър на културата - това бил денят, чухме го да разказва, в който успял да украси министерството на културата с присъствието на минаваща през Париж холивудска звезда (гаранция за многочасови телевизионни участия и попадане на първите страници на вестниците). Това, че последният председател на Европейската комисия Жозе Мануел Барозо, веднага, след като завърши мандата си, отново изгря на небосклона в качеството си на президент на „Голдман Сакс" в Ню Йорк, вече не предизвиква никакво учудване.

Средновековният християнски свят имаше латинския за лингва франка. Това беше езикът на водещите тогава богословски науки. Постмодерна Европа го замени с английския, езика на така наречените „икономически науки". И макар че след „Брекзит" това е родният език на едва 1% от населението на ЕС, Малта и Ирландия, той се превърна в езика за работа, комуникация и програмиране. Всеки знае, че универсалният език е много повече от средство за предвижване, с което да се премине от идея към знак. Това са чифт очила, които форматират идеите и оцветяват света. Ние не говорим, ние мислим *на* езика, който говорим, и в този случай не мислим на езика на Шекспир, а на *anglobal* – езика на рекламите, кръчмите и екраните. Ние всички се съгласяваме с Умберто Еко, че преводът е истинският и единствен език на Европа, след което се присъединяваме към колегите си в лекционните зали, или сме принудени, като изследователи или преподаватели, да усвоим един олигофренски лексикон, с който все пак имаме шанс да не се разберем правилно. Принципът *cost-killing* спестява разходите за превод по време на нашите така наречени „културни" церемонии, които имат смесен - разсмиващ и приспивателен, ефект. Има ли някой, който не е преживял непобедимата скука на симпозиумите в Рим, Париж, Мадрид, Атина и т.н. със стотината думи на *пиджин*[30], със задължителната *starting joke*[31], с почти протоколните презентации в Power Point?

Вследствие на тейлоризацията на интелектуалните дейности, фабриката за ограничени хора чрез един европейски шперц, чрез един евроубийствен неразбираем език, добавя към излъсканата и безизразна Европа онова, което едно време бихме нарекли „добавка душа". Симултантният превод, няколкото брошури наместо една, това, без съмнение, обременява бюджета, но цената, която ще трябва да платим за превръщането на една многоезична Република в монокултура, ще бъде много по-висока. Това ще е цената на жертвата на необикновения гений върху изравняващия всичко олтар на *cheap* и *easy (*на евтиното и лесното – бел. пр.*)*. *In varietate concordia*[32], гласи девизът. Единни, но в крайна сметка, единни в една „еднострунна" Европа, в която движението на духа ще бъде обратно пропорционално на стокооборота, а университетите на всяка страна ще бъдат копи пейст на съседските, поставени в континенталния формат на висшето образование и следдипломното обучение (зашеметяващи такси за записване, семестриално разпределение, кредитна система и т.н., и т.н.).

Режис Дебре

Февруари 2019 г.
(Из брошурата „Европа фантомът", издадена на 26 януари 2019 от „Галимар".)

Превод от френски **Иван Николов**

1 **Рихард Куденхофе-Калерги (1894-1972) е австрийски политик. От 1923 г. до 1972 г. е председател на политическото движение Паневропейски съюз.**

2 **Дрийо Ла Рошел (1893-1945) е известен френски писател от средата на XX век, чийто литературен радикализъм (член е на обществото на сюрреалистите) се трансформира в политически. Участието му в Първата световна война оказва сериозно влияние върху него. Преживява тежко загубените позиции на Франция в световната политика и упреква французите, че се опиват от посредствеността си. През 20-те години XX век, като наблюдава слабите звена на Европа, решава, че е дошъл краят на епохата на самостоятелните държави.**

3 **Аристид Бриан (1862-1932) е френски политик. Няколко пъти е бил министър-председател на Франция и министър на външните работи. През 1926 г. става носител на Нобеловата награда за мир. Един от най-добрите оратори на своето време.**

4 **Пактът „Бриан-Келог" е популярното име на Договора за отказ от войната като средство на държавна политика. Идея за него дават френският външен министър Аристид Бриан и американският държавен секретар Франк Келог. Договорът е подписан в Париж на 27 август 1928 г. от 11 страни – Австралия, Великобритания, Германия, Индия, Ирландия, Италия, Канада, Нова Зеландия, САЩ, Чехословакия и Южна Африка. През май 1929 г. се присъединяват Полша, Белгия и Франция, през април – Япония, през юли – България. Общо 62 страни го подписват. Влиза в сила на 24 юли 1929 г.**

5 **През Втората световна война е икономически съветник на правителствата на САЩ, Франция и Великобритания. През 1963 г. е сред първите европейци, удостоени с американския Президентски орден на свободата.**

6 **На 27 май 1952 г. представители на държавите членки на ЕОВС подписват договор за създаване на Европейската отбранителна общност (ЕОО). Инициативата е на тогавашния френски министър-председател Рене Плевен, който се стреми към създаване на обща европейска армия под ръководството на европейски министър на отбраната. Тя обаче засяга сериозно националните права, тъй като възражданите сили се числят към областите на първичния суверенитет на националната държава. През август 1954 г. проектът за ЕОО се проваля във френското Национално събрание.**

7 **Имат се предвид най-вече хората от държавната администрация.**

8 **Вероятно се има предвид един от бащите основатели на Европейския съюз – белгиецът Пол-Анри Спаак, който е ревностен католик.**

9 **Тридесетте славни години обхващат периода на бурно икономическо развитие от 1945 г. до 1975 г.**

10 **Исаия 65, 25: Вълкът и агнето ще пасат заедно, И лъвът ще яде слама както вол, А храна на змията ще бъде пръстта. Не ще повреждат нито ще погубват В цялата Ми свята планина, казва Господ.**

11 **Презентизъм – философска теория, според която съществува само настоящето, няма минало и бъдеще.**

12 **Името на френския философ, преподавател и депутат Жан Жорес, деец на френското и международното социалистическо движение (1859-1914), става символ на пацифизма и отхвърлянето на убийствените войни.**

13 **Бенжамен Гриво, говорител на правителството.**

14 **Vulgum pecus – невежото множество, средностатистическият човек.**

15 **В католическата литургия - реплика от страна на свещеника: „Горе сърцата", с която се слага началото на най-важната ѝ част.**

16 **Nec ridere nec lugere sed intelligere - не се смейте, не плачете, а разберете.**

17 **Докато е два мандата председател на Европейската комисия (1985-1995), Жак Делор обича да повтаря, че Европа е Неидентифициран политически обект.**

18 **Europudding – нарицателно за слаб филм, създаден като европейска копродукция.**

19 **Еме Сезер (1913-2008) – френски поет и политик, основоположник на литературното течение „негритюд". Цитираните му думи са от реч, посветена на идентичността на афроамериканците.**

20 **Италия ще действа самостоятелно.**

21 **Битката при Поатие от 732 г. бележи края на арабското нашествие в Европа, след като франко-бургундските сили побеждават арабските завоеватели от Омаядския халифат.**

22 **Битката при Лепанто (7 октомври 1571 г.) се води в Патраския залив при нос Скрофа в Йонийско море между Обединените сили на Свещената лига и флота на Османската империя. Победата на коалицията от европейски католически държави слага край на надмощието на османците в Средиземно море.**

23 **Това са отпечатани шарени картинки, на които са изобразени известни исторически сцени от Франция. Те носят името на първия техен печатар – Жан-Шарл Пелерен, който е родом от Епинал и през 1796 г. създава печатница.**

24 **Йоан 18;36: Моето царство не е от този свят.**

25 **Съдии 16; 3: … после ги сложи на раменете си и ги отнесе на върха на хълма, който е срещу Хеврон.**

26 **Предопределението на съдбата е политически възглед в САЩ през XIX век. Според него, американската нация е предопределена да колонизира пространствата на Северна Америка.**

27 **Перифраза на думи на Наполеон III, смятани за най-проникновената политическа сентенция на XIX век.**

28 **Жан-Пиер Шевенман (1939) - бивш френски министър на отбраната и на вътрешните работи. Подава оставка от министерството на отбраната, когато Франция се включва във войната в Ирак.**

29 **Жак Некер (1732-1804) е френски държавник от швейцарски произход, финансов министър при Луи XVI. Той организира свикването на Генералните щати през 1789 г., а уволнението му става повод за щурма на Бастилията.**

30 **Пиджин - помощен смесен език, възникнал на основата на даден чужд език, но със значително опростяване на правилата му и с нови елементи от местния език.**

31 **Starting joke – шега, която водещият семинара разказва при откриването му.**

32 **In varietate concordia – единни в многообразието.**



Гаспар Ное



Кадър от *Климакс*

Танц на разпада: *Климакс* на Гаспар Ное

Гаспар Ное е роден през 1963 г. в Буенос Айрес. Син е на аржентинския художник Луис Фелипе Ное. Влиза в голямото кино с дебютния си филм „Сам срещу всички“ (1998). През 2002 година излиза „Необратимо“ с Венсан Касел и Моника Белучи, придобил скандална слава заради бруталните сцени на насилие. „В бездната“ от 2009 година дезориентира с психеделичната си естетика. След сексуалната мелодрама „Любов“, найновият филм на режисьора - „Климакс“, се появи на миналогодишния фестивал в Кан.

Най-ужасното дете на френското екстремно кино Гаспар Ное е свикнал да предизвиква основно възмущение с филмите си и сякаш не е сигурен как да реагира на положителния отзвук за последния му танцов хорър „Климакс“ (2018). Вдъхновен от демоничното, този филм е и произведение на съвременния танц.

С психеделичните провокации в „Климакс“ забележителният френско-аржентински режисьор действително достига нови върхове в своето творчество. Наративът говори през образи, цветове и движения. Ное волно позволява на героите и камерата напълно да загубят равновесие в химическия инфернален делириум, чийто екстаз може да бъде достигнат единствено в разрушението.

„Климакс“ продължава превърналото се в запазен стил на Ное умение да извежда зрителя отвъд границите на вменените възможности за перцепция и да превъзбужда до агресивност сетивата. Срещаме познати маниери: наркотични пътешествия в наситено червено, кошмарни коридори, атмосфера като в квартал с червени фенери, необуздано въртелива камера, наранени тела. Насилени сме да напуснем собствената си зона на комфорт, за да видим Невъобразимото и Необратимото в колективното LSD турне на героите през танца. Разпадът при Ное всъщност винаги е необратим. Твърдата реторика на насилието трудно издържа на непредсказуемите движения на ордата полудели танцьори. Работата с оператора Беноа Деби изглежда повече от съвършена. Халюциногенните ефекти при танцьорите се отразяват по същия начин и на камерата, и на дизайна на осветлението.

В началото на „Климакс“ Гаспар Ное показва всъщност края, подобно на „Необратимо“. Първата сцена ни води от ада към живота преди рухването. Всичко е бяло, а през прясно падналия сняг забелязваме препъваща се крехка окървавена жена. Тя пада, пак става, остава да лежи в снега... Светът изглежда преобърнат с главата надолу, но не знаем защо. След това се запознаваме с всеки герой чрез документални материали, заснети на видеокасети, показващи всякакви танцьори от крайните квартали на Париж и Берлин. Те споделят защо са там, какви са очакванията им от предстоящото турне, какво е отношението им към танците, любовта и дрогата. Актьорите не са професионални и затова са много спонтанни. Така Ное успява да създаде филм, който, между ритуалността, музиката и ужаса, е и социален разрез. В записите една от танцьорките категорично заявява, че не иска да свърши като Кристиане Ф. и споделя, че съквартирантката ѝ в Берлин си капе LSD в очите. Покъсно същото LSD ще отключи в нея неподозирани лудости. Измежду носталгичните към 90-те видеоматериали се появява и касета с филма на Дарио Ардженто „Суспирия“.

След отношенията, разказани през секса в „Любов“, „Климакс“ изглежда като абсолютното освобождение. Заснет е за 14 дни в хронологичен ред, без никакъв сценарий, с малък бюджет в стара училищна сграда в предградията на Париж.

Действието се развива през 1996 г. и се фокусира върху преживяванията на 21 млади хора от танцова група в отдалечена хижа, разположена в снежна пустош, където танцовите пърформанси и впечатляващи умения на телата поемат към неконтролируема, все понакъсваща се траектория в късните часове на нощта. Домашната сангрия се оказва тежък LSD коктейл. Групата бавно осъзнава какво се случва, има предполагаеми обвинения, никой не знае какъв ще бъде ефектът и колко дълго ще продължи. Преди това обаче, Ное се постарава да ни разкаже за пулсациите на мястото, енергията на танцуващите тела в общ ритъм и живота, който извира от тях. Подчертано е и колко различни типове са хората: гей, лесбийка, хетеро, араби, чернокожи, кокетни, забавни, иронични, сериозни, арогантни, затворени, отворени. В едно нещо са обединени: питани на какво са готови за кариерата си, всички отговарят: „На всичко“.

Интерпретациите за подобен филм могат да бъдат всевъзможни и смели, какъвто е и самият той. Не липсват определени символи, напомнящи интереса на Ное към насилието и халюцинативния разпад: дете умира от ток, заключено самó в клаустрофобично помещение за електрически бушони и инсталации, затворено там от майка си, която в точката на разтваряне на мозъчните си неврони няма представа къде е ключът. Бременна жена (срещана символика при Ное) бива групово ритана в корема, присъстват всевъзможни колективни превишения на насилието из притъмнени, одимени коридори, сексуално привличане между сестра и брат.

Единствената професионална актриса във филма всъщност е София Бутела, също така и икона на съвременния танц. Тя въплъщава съвестта на групата. Задача, която лесно се превръща в неуспешна. Интензитетът на нейното изпълнение извиква връзки с диаболичната акробатика на Изабел Аджани в „Обсебване“ (1983) на Анджей Жулавски.

Високата танцова дисциплина и подчинение на телата внезапно експлодират в бурна анархистична интоксикация на желание, болка, жажда, насилие, транс. Визуалният космос на Гаспар Ное е изключително красив и дълбоко смущаващ. Постепенно и останалата част от ансамбъла е обсебена от състояния, заобикалящи условия и телесни изкривявания. Филмът се превръща в свободна, асоциативна верига от образи на безумието и напомня донякъде на документалния филм „Лудите господари“ (1956) на Жан Руш, където Хаука, религиозно движение на колонизирани африканци, изпадат в състояние на транс и танцуват не по собствена воля, имитирайки (военните) церемонии на своите британски окупатори като акт на съпротива. В този смисъл, „Климакс“ може да бъде и метафорична картина на света, в който живеем. Солидарната танцова група, изпълнена с жажда за съвършенство и трансцендентна виталност, постепенно се разпада на уплашени и изолирани индивиди. В началото пулсираме заради красивата симетрия на телата, изпитваме радост от *човешката хармония*. Метафорично идеята за танца ни отвежда извън физическото, в единението на космическото. Хармоничността на тела и движения постепенно започва да се деформира и гърчи. Следва деконструирането на единението в невменяем хаос. Всички представени ни идентичности изчезват. Установените връзки в колектива се разбиват и всеки се опитва сам да се спаси от останалите, като накрая всички са деперсонифицирани. А движението е все по-антихуманно.

Възможно е да гледаме филма и като картина на Франция. Това е така, защото, от една страна, френският флаг е фонът зад пулта на диджея. Огромният трикольор е първото нещо, което виждаме в пространството на залата. От друга страна, Ное специално е решил да изпише на екрана, че „Това е един френски филм и е горд от това.“ Не можем да не се запитаме какво ли прави този флаг и защо Ное иска да ни подчертае, че филмът е (от) Франция.

Нетипично е да се питаме подобни неща, когато говорим за филм на Ное, защото той винаги се е стремял да заобиколи рационалните реакции и да се устреми отвъд границите на допустимото.

Режисьорът споделя, че е решил да каже, че да, това е горд френски филм, защото смята, че не би бил възможен другаде, освен във Франция; съответно, дава пример със САЩ, където никой не би погледнал идея за подобен филм (без сценарий). „Климакс” е и форма на благодарност към Франция. Трудно е да приемаме подобни прокламации от Ное за сериозни, познавайки работата на режисьора. Но тези знаци за френскостта на произведението определено не са дискретни.

Първият появяващ се въпрос: дали това не е филм за Франция? От всички изкуства, танцът е най-ясният израз на отношенията между индивид и група.

Виждаме героите поотделно, но ги виждаме и как взаимодействат в група. Така динамиката на властови отношения, господство и подчиненост става ясна бързо. Има изхвърлени от групата. В едно от интервютата си за списание „Шпигел“ Ное казва, че „целият свят в момента е на *bad trip*”. Думите му директно отпращат към идеята за разпадналия се социум. Отличителен за режисьора е непрестанният му интерес към разпада и различните му проявления.

Надписът „Животът е колективна невъзможност“ в края на филма също е ключ към него като социална сатира и може би дори най-политическия филм на режисьора. Нихилистичният поглед към света на Ное тук се уплътнява в невъзможността на човечеството да бъде „заедно“ за дълго и изобщо да съществува в някаква идея за заедност. На какви основи са стъпили танцьорите, за да са склонни да рискуват всичко? Не е случаен изборът тези хора да бъдат именно танцьори. Алегорията на танца, говоренето чрез тялото е всъщност образът на живота. В този смисъл, „Климакс“ може да бъде четен и през Ницше. Започва с аполоновото и дионисиевото, съществуващи заедно в динамика. Тази симетрия е произвеждаща, структурираща, извайваща. Тя е хармонична, хората са и индивиди, същевременно създаващи общ космос. Всичко това обаче завършва с дъното на дионисиевото, екстатичното, разрушителното, голата енергия, която е *хаосът*.

Въпреки заглавието, което означава „кулминация“, „връхна точка“, „Климакс“ трудно може да се определи като „кулминационен” филм. Деструкцията не води до нещо концептуално. Връхната точка е самото унищожение. Такава е разрушителната ѝ реализация. Това са особено характерни идеи за киното на Ное, представени в този филм по особено красив начин.

Със смесването на ужас, танц и чувствителност, която ту бива елиминирана, ту избуява в някой червено-жълт ъгъл, лошият LSD trip на танцовата група разяжда химически жизнерадостната енергия. Филмът е симфония на умопомрачението, която танцовият ансамбъл не е искал да слуша. Тези младежи не са искали светът им да се превръща в това. Но има други сили, които го движат. И оттам - пропадането в пропастта на обърнатия с хастара свят. Всичко това е стилистично обрисувано с еуфоричния подход на режисьора към звука, ритуалността, музиката.

Ное е симпатичен и с липсващото интелектуализиране и маниерна претенциозност, макар режисьорът да е особен по характерен, свой си начин. Нещата в „Климакс“ просто се случват. Без цел, без фундаментална движеща причина. Филмовата философия на Ное винаги е била такава: никога не определяй, говори с изображения. Поради това, филмът му изглежда честен, реалистичен, извън големите претенции и скучни клишета на политкоректното кино.

След „В бездната“, Гаспар Ное приема етикета на хроникьор на химически индуцирания делириум, но с този филм задълбава още по-навътре. „Климакс” е LSD одисея без структура, без сценарий, удря на различни по интензитет вълни - първо избухване на мощна енергия, следва леко затишие, прекъснато от внезапно падане, а след него неконтролируема мешавица от страх, ненавист и еуфория. Напомня и на „Суспирия” на Ардженто, където ярките цветове съответстват на различните спадове и пикове в настроението, на изграждането и надграждането на насилието; а също и на „Сало” на Пазолини – на пръв поглед стегнатото звено започва да се разпада на функции и насилие в тълпата, или пък на „Обсебване” на Жулавски – стилизирана хистерична приказка, означаваща абсолютния писък.

Юлия Владимирова

Вестник за критика, дебати и културни удоволствия

К

www.kweekly.bg

Адрес на редакцията

1421 София, ул. *Милин камък* 14, VI етаж

e-mail: kultura@kweekly.bg

Редакционен екип

Копринка Червенкова, Геновева Димитрова, Екатерина Дочева, Кирил Василев, Людмил Веселинов, Марин Бодаков, Мая Колева, Никола Вандов, Теодора Георгиева, Христо Буцев.

Автор на главата на вестника Кирил Златков

Издава фондация „Пространство *Култура*“ ISSN - 2603-4441